ÜBER HEIMAT UND URSPRUNG DER MEHRSTIMMIGEN TONKUNST.

EIN BEITRAG ZUR MUSIK- UND ALLGEMEINEN KULTURGESCHICHTE DES MITTELALTERS

VON

DR. VICTOR LEDERER.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG DER GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER WISSENSCHAFT, KUNST UND LITERATUR IN BÖHMEN.

„Drei Dinge, die das Volk der Kymren in ihrer Art am besten von der Welt hat: Bardismus, Recht und Gesang.“

Triodd y Cymro; No. 24.
(Aus den „Triaden des Kymren“; vielleicht vorchristlich.)

ERSTER BAND.

LEIPZIG.
C. F. W. SIEGEL'S MUSIKALIENHANDLUNG
(R. LINNEMANN).
1906.

14 328.

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

HERRN PROF. DR. HEINRICH RIETSCH

ORDINARIUS DER MUSIKWISSENSCHAFT AN
DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT ZU PRAG

in Dankbarkeit gewidmet.

On Lough Neagh's banks as the fisherman strays
When the clear cold eve's declining,
He sees the round towers of other days
In the wave beneath him shining;
Thus shall memory often, in dreams sublime,
Catch a glimpse of the days that are over,
Thus, sighing, look through the waves of time
For the longfaded glories they cover.

Thomas Moore.

Noch sieht in der Flut, auf des Lough Neagh's Grund,
Wenn die Schimmer des Abendrots sinken,
Manch' schweifender Fischer die Türme rund,
Die aus anderen Tagen ihm winken . . .:
So mag vor dem Blick der Geschichte heut'
Sich der Glanz grauer Vorzeit erschließen,
So, seufzend, mag durch die Wogen der Zeit
Längstversunkener Weltruhm euch grüßen!

V. L.

ÜBERSICHT.

ÜBER HEIMAT UND URSPRUNG DER MEHRSTIMMIGEN TONKUNST.

ABKÜRZUNGEN.

A.	= Anmerkung.
a. a. O.	= am angegebenen Orte.
A. M. Ztg.	= Allgemeine Musikalische Zeitung*).
Bd.	= Band.
Chrys.	= Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*).
Cod.	= Codex.
Couss.	= Coussemaker.
Couss. scr.	= Coussemaker, scriptores*).
Dkm. d. Tk. i. Öst.	= Denkmäler der Tonkunst in Österreich*).
fol.	= folio.
Gerb. scr.	= Gerbert, scriptores*).
Gesch. d. Mus.	= Geschichte der Musik.
Hs.	= Handschrift.
I. M. G.	= Internationale Musikgesellschaft.
Jahrb.	= Jahrbücher.
Jg.	= Jahrgang.
Kat.-No.	= Katalog-Nummer.
Mon. f. Mus.	= Monatshefte für Musikgeschichte*).
Ms.	= Manuskript.
s.	= siehe.
s. o.; s. u.	= siehe oben; siehe unten.
S.	= Seite.
S. B. d. I. M. G.	= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*).
T.	= Takt.
Tr. Cod.	= Trienter Codex...
V. S. f. M.	= Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*).
Vgl.	= Vergleiche.
Ztschr.	= Zeitschrift.

*) Siehe Literatur I.

INHALT DES ERSTEN BANDES.

---

*) 6.) Eloy d'Amerval in seinem Gedichte *„Le livre de la Deablerie"*. Siehe Literatur II., Fußnote *ad* d'Amerval.

Einleitung.

Es gibt wohl kein zweites Problem, dessen Lösung für die Musikgeschichte, ja für die gesamte Musikwissenschaft von größerer Bedeutung wäre, als die Frage nach Heimat und Ursprung unserer mehrstimmigen Tonkunst. Denn auch nach dem heutigen Stande der Wissenschaft schwebt die Geschichte unserer polyphonen, durch Kontrapunkt und Harmonie geregelten, mensurierten und figurierten Musik derart in der Luft, daß der eigentliche Ausgangspunkt in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt ist, welches zu lüften bisher niemand gelingen wollte.

Die Ansicht früherer Zeiten war, daß die kontrapunktische Mehrstimmigkeit der Musik im Schoße der römischen Kirche entstanden und in den Niederlanden großgezogen worden sei. Das war ein Irrtum, der begreiflich wird, wenn man bedenkt, daß lange Zeit hindurch die Musikgelehrten die Verhältnisse des 16. Jahrhunderts mit denjenigen des Mittelalters verwechselten, da ihre Kenntnis überhaupt nicht weiter zurückreichte, als bis 1501. Indeß, als man genauer zusah, erkannte man, daß die Umstände, welche gegen den kirchlichen Ursprung der Polyphonie sprechen, von solcher Tragweite sind, daß die frühere Annahme unhaltbar wurde. Die Kirche hat erwiesenermaßen im Mittelalter die denkbar feindseligste Stellung gegenüber der Mehrstimmigkeit als einer ihr im Grunde des Wesens fremden Kunst an den Tag gelegt, und wir können Fälle aus Deutschland, Frankreich, England ja selbst aus Island anführen, daß die Kirchenobern gegen die Mehrstimmigkeit Stellung nahmen. Papst Johann XXII. vollends hat sie im Jahre 1322 in feierlicher Weise relegiert, von Grund aus verworfen und zurückgewiesen.[1]) Hier kann also der Ursprung der mehrstimmigen Musik nicht gelegen sein.

---

[1]) In der Bulle „*Docta sanctorum*“ Johann des XXII. (*Extravag. commun. Lib. III. de vita et honestate clericorum tit. I. in VI. Decret. liber. Par. 1513 Fol. XVIII.*), welche die Polyphonie aus der Kirche verbannt, heißt es ausdrück-

(Hypothesen üb. d. Ursprung d. Mehrstimmigkeit: Fétis, Adler. — Theorie u. Praxis.)

Wo aber sonst? Darüber haben wir bis heute nur Hypothesen. Fétis stellte die Hypothese vom nordischen Ursprung der Harmonie auf und glaubte, die Normannen hätten der Musik Europas das Element der Harmonie zugeführt.[1]) Guido Adler dagegen sprach die Hypothese vom Ursprung der Harmonie aus dem Volksgesange aus.[2]) Ersterer suchte einen historischen, letzterer einen ästhetischen Grund, jener suchte die Heimat, dieser den Ursprung der Mehrstimmigkeit nachzuweisen. Indeß — weder Fétis noch Adler gelang es, ihre Hypothese zur These zu erheben. Die Behauptungen von Fétis waren zu eng, diejenigen von Adler zu weit. „Normannen" ist ein Schlagwort von geographischer und geschichtlicher Beschränktheit und Unbestimmtheit zugleich, „das Volk" ist ein zu weiter Begriff. Denn so natürlich es auch ist, daß, wenn nicht aus der kirchlichen Musik, sich die Mehrstimmigkeit aus jener Musik entwickelte, welche das Volk pflegte, so wenig können wir doch der großen Masse eine schöpferische Tätigkeit zuerkennen. Diese allein aber ist es, welche für den Entwicklungsgang der Tonkunst in Betracht kommt. —

Wenn wir nun neuerdings an die Frage nach Heimat und Ursprung unserer mehrstimmigen Musik herantreten, so gedenken wir uns ganz im Rahmen der historischen Forschung zu halten und keine Hypothesen, sondern nur historische Fakta ins Treffen zu führen.

Deshalb schalten wir zunächst die Betrachtung der griechischen Musik aus unserer Untersuchung aus. Denn mag die Praxis der alten Hellenen eine Mehrstimmigkeit in dieser oder jener Art gekannt haben oder nicht — es führt kein Weg aus der musikalischen Praxis des heidnischen Griechenlands in die musikalischen Wirren des christlichen Mittelalters! Die graue Theorie vererbte sich wohl; des griechischen Musiklebens goldener Baum aber starb vollkommen ab. Er starb mit dem Volksleben, mit dem Volke. Denn nur in diesem wurzelte er. Er starb vollkommen, unrettbar. Das Musikleben des europäischen Mittelalters war daher ein vollständig anderer Baum, genährt vom Volksleben jener Völker, die im Mittelalter Europa bewohnten.

Mögen also auch die Wurzeln dieses mittelalterlichen Musikbaumes,

---

lich *„relegare, imo prorsus abicere et profligare properamus"*. Siehe Ambros, Gesch. d. M. II. S. 381. Haberl, „Die röm. *schola cantorum*" etc. in V. S. f. M. III. 210. Von sonstigen Verfügungen der Kirchenobern gegen die Mehrstimmigkeit wird später die Rede sein.

[1]) *Biogr. univers. des mus.* 1. Ausgabe, Tom. I. pag. XXXI, CXXVI ff.; *Histoire générale de la musique* Tom. I. pag. 161, Tom. IV. pag. 366, 419 ff., 465 ff.

[2]) „Studie zur Geschichte der Harmonie." Siehe Literatur I.

dessen Krone sich so herrlich zur neuzeitlichen Tonkunst entfaltete, bis ins Altertum zurückreichen — so dürfen wir sie doch nicht in Griechenland suchen, sondern bei jenen Völkern, aus deren Mitte sich der Stamm zum Lichte hob, um Äste, Zweige, Blätter und Blüten zu treiben. Denn nur aus der Praxis, und zwar aus der Praxis jener Völker, welche wir nach der Völkerwanderung in der westlichen Hälfte Europas antreffen, erstand die Mehrstimmigkeit; die von den Griechen übernommenen Theorien des Mittelalters waren ihr Feind. — — —

Fassen wir, nachdem wir auf diese Weise unserer Forschung die Grenze abgesteckt haben, unsere Aufgabe übersichtlich ins Auge, so stehen unserer Untersuchung zwei Wege offen: Der vorschreitende und der rückschreitende. Entweder wir nehmen die ältesten Zeugnisse zum Ausgangspunkt und suchen bei den in Betracht kommenden Völkern auch das Dunkel der Sage und die Reste lebenden (!) Altertums in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen, oder wir ordnen unsere Darstellung im Sinne einer gewissenhaften Ausgrabung, die den von der Zeit angehäuften Schutt, mit dem neuesten beginnend, Schichte für Schichte beiseite schiebt und sich so Schritt für Schritt (allerdings im Krebsschritt) das Terrain erobert und sichert. Den ersteren Weg könnte man den romantisch-ästhetischen, den letzteren den archäologisch-historischen nennen. Läuft man auf jenem Gefahr, phantastisch zu werden und den realen Boden unter den Füßen zu verlieren, so ist eine zopfige Notenkrämerei nicht minder bedenklich, da sie der Tonkunst ihre ureigentliche Quelle: den idealen Boden, zu entziehen geeignet ist. Da wäre denn eine dritte Methode willkommen, welche die beiden genannten Arten zweckdienlich kombiniert.

Vielleicht kommen wir dieser nahe, wenn wir uns eine Forschungsreise zum Vorbild nehmen, welche es sich zur Aufgabe stellt: den Magnetpol zu suchen. Da heißt es zunächst den Ort ins Auge fassen, wo wir das Gesuchte zu finden hoffen, dann unser Schiff für jene unbekannten Regionen seetüchtig machen, einen guten Kompaß an Bord nehmen und dann mit dem Mute der Überzeugung uns auf den uferlosen Ozean wagen, das Land zu suchen, von dessen Existenz überzeugt, wir die Unternehmung ausgerüstet.

Unser Schiffsbauholz ist das musikalisch-historisch-philologische Rüstzeug, jener uferlose Ozean das mythische Dunkel, das über Heimat und Ursprung der Polyphonie gebreitet liegt. Unser Kompaß aber soll die Musik des 15. Jahrhunderts sein, die den Schlüssel für das Verständnis des ganzen musikalischen Mittelalters bildet. Und nach dem Vorkämpfer der „neuen Kunst" des 15. Jahrhunderts Dunstable mag

auch das Schiff benannt sein, mit dem wir hinausfahren, dem alten romantischen Lande zu.

Und dieses selbst, das Ziel der Reise?

Es ist die *ultima Thule* der Sage und des Liedes. Es ist das alte Wales [1]), das Land der Briten, die letzte Zuflucht des keltischen Stammes, es ist die Stätte, wo König Artus, der Sagenumsponnene, mit den Helden seiner Tafelrunde lebte und stritt, es ist das Land der Barden und Minnesänger, die Heimat von Harfe, Rotte und Fiedel, es ist das Ideal-land der Romantik, der Ausgangspunkt französischer und deutscher Dichtung, es ist die Wiege unserer dramatischen Kunst und der Schauplatz unserer herrlichsten Musikdramen, es ist der Mutterschoß der Reformation und der letzte Hort der alten Heidengötter, das Land der urweltweisesten Wala [2]) ist es, dem unsere Fahrt gilt.

Wales, so behaupte ich, ist die Heimat der Polyphonie, in der Kunst der keltischen Barden liegt die Wurzel derselben. Seit der Eroberung von Wales durch England (1282), zum Teil schon in den vorhergehenden Jahrhunderten, hat die ehedem keltische Nationalkunst der geregelten Mehrstimmigkeit sich zuerst in England und Englisch-Frankreich, dann auch im übrigen Frankreich, Italien und Deutschland verbreitet. Aber von Stubengelehrten mißverstanden, von Stümpern mißhandelt, artete sie zunächst überall, wo ihr der heimische Boden fehlte, aus, und wahre Schreckgespenster von musikalischen Kompositionen charakterisieren die Abirrungen des 13. und 14. Jahrhunderts. Da sammelte die alte Bardenkunst zu Beginn des 15. Jahrhunderts am heimischen Herde neue Kräfte und fand in John of Dunstable einen Meister, dessen Name und Ruhm die ganze Welt erfüllte, einen Künstler, der mit einer scheinbar neuen, im Grunde aber nur mit der unverfälscht alten, reinen und schönen Kunst eine allmächtig werdende Reformation der Musik Europas vollbrachte und damit den Grundstein zu unserer Tonkunst legte.

---

[1]) Eigentlich ist Thule die der wälischen Küste vorgelagerte Insel Anglesea; da diese aber seit den ältesten Zeiten zu Gwynned (Nordwales) gehörte, kann unter dem König von Thule nur der Herrscher des alten Bardenlandes Gwynned gemeint sein. — Vergl. Rowland's „*Mona antiqua*" (Literatur II).

[2]) Ich halte diese Etymologie allerdings im Widerspruche mit den meisten Philologen aufrecht. Es ist der Name der Urgottheit Wala (= d. babylonische Baal), der ebenso in den aus der Keltenzeit stammenden geographischen Namen (Waal, Walcheren, Wolga etc.) als im Namen des Volkes (Galater, Gallien, Guallien [=Wallien, Wales], Guelten [=Kelten], Balten, Belgien [=Walgien], Wallonen etc.), vielleicht auch im Worte „Wald" (als dem Sitze der Gottheit nach der Religion der Kelten und Germanen) zum Vorschein kommt.

450 Jahre sind es heute, daß der Ahnherr unserer Tonkunst im Grabe liegt.[1]) Wird es der vorliegenden Arbeit gelingen, dort etwas mehr Licht zu verbreiten, wo bisher in der Musikgeschichte ein großes Fragezeichen stand, so wird das wohl die schönste Feier dieses musikhistorischen Gedenktages bilden.

* * *

Wir sprechen also keine Vermutung aus, sondern stellen eine These an die Spitze dieses Werkes, sei es auch auf die Gefahr, daß dieselbe zunächst paradox klingt.

Nun wollen wir den Beweis antreten.

Zu diesem Zwecke teilen wir den Stoff unserer Untersuchung in zwei große Teile: Die Kunst des 15. Jahrhunderts soll den Schlüssel für das Verständnis der mittelalterlichen Musikgeschichte bilden; die aus deren Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse sollen der weiteren Forschung die Wege ebnen. Wir sprechen also im 1. Buche von der Reformation der Tonkunst im 15. Jahrhundert, im 2. Buche von der keltischen Wiege der polyphonen Kunst.

---

[1]) Diese Zeilen wurden am 24. Dezember 1903 geschrieben. (Dunstable, † 24. Dez. 1453.) Die Überfülle des aufzuarbeitenden Materials verzögerte jedoch das Erscheinen des vorliegenden Buches.

I. BUCH.

Die Reformation der Tonkunst im 15. Jahrhundert.

„*Quo fit, ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum, quod* ars nova *esse videatur, cujus, ut ita dicam, novae artis fons et origo apud Anglicos, quorum caput* Dunstaple *exstitit, fuisse perhibetur.*“

Johannes Tinctoris im *Prooemium* des „*Proportionale musices*“ (ca. 1480).

[Coussemaker, *scr. IV. 154.*]

1. Kapitel.

John of Dunstable[1]), der Ahnherr unserer Tonkunst.

„Dieser Mann, o Musik, war dein Fürst,
war dein Ruhm, deine Leuchte,
„Er, der zuerst in der Welt als schöne
Kunst dich verbreitet."

Dunstable's Grabschrift.

Daß in der Geschichte der mehrstimmigen mensurierten und figurierten Musik das 15. Jahrhundert einen epochalen Umschwung und Aufschwung zugleich bedeute, das war seit langem anerkannt. Über den Ursprung dieser großen Umwälzung aber, sowie darüber, an wessen Namen das große Werk der musikalischen Reformation zu knüpfen sei, — darüber waren sich die Musikgelehrten bis in die neueste Zeit nicht im klaren. Je schwächer die Beweise, desto größer war der apodiktische Nachdruck der Behauptungen. Und so galt denn mit „voller Gewißheit" (!) Guillermus du Fay als der älteste Meister, „dessen Arbeiten „wirklichen Stil zeigen und der den Tonstücken jene Form, jenen „organischen Bau gab, welcher auf Jahrhunderte hin (allerdings mannig„fach erweitert und modifiziert) Regel und Gesetz blieb" [2]); als die „Heimat der Tonkunst" schlankweg galten die Niederlande und die Worte des florentinischen Ambassadors Guiccardini: „Die Belgier sind „die wahren Vorsteher der musikalischen Kunst, die sie sowohl be„gründet als zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet haben" [3]) waren sozusagen ein Dogma der Musikgeschichte geworden.

---

[1]) Varianten des Namens: Dunstabl, Dunstabel, Donstable, Dumstable (so auch im Trienter Cod. 87 fol. 126a und 138a), Dunstaple, Doustable, Duxtapli, Dunstaphus, Durstapho, Dunstaxle (so im Trient. Cod. 92 fol. 107a No. 1462), Dumstapl (so im Trient. Cod. 90 fol. 366b No. 1081), Dumpstabl (so im Trient. Cod. 90 fol. 254b No. 971).

[2]) Ambros, „Gesch. d. Mus." II. Bd.

[3]) Guiccardini, *„Descrizioni di tutti i paesi bassi"*. Antwerpen 1556 und 1581. Vergl. Ambros, „Gesch. d. M." III. 442.

Allerdings wußte man nicht, was man mit den zahlreichen Nachrichten anfangen sollte, welche die Erfindung der „*Nova ars*" den Engländern zuerkannten, deren Haupt Dunstable gewesen sei, — indeß, man fand ein probates Mittel, welches nach Analogie des bureaukratischen Wahlspruchs: „*quod non est in actis, non est in mundo*" („Was nicht in den Akten ist, ist nicht in der Welt") die Frage „ein für allemal erledigte" und gegen die Richtigkeit jener Behauptungen mittelalterlicher Schriftsteller den „schlagenden Gegenbeweis führte, der in den Arbeiten du Fay's liegt". (Ambros II. Seite 511.) Der leitende Gedanke war: Was wir nicht besitzen, das hat es nie gegeben. Nun ist

1. Dunstable gegenüber du Fay der bei weitem Jüngere,

2. sind Dunstable's Kompositionen völlig der Vergessenheit anheimgefallen, so daß von denselben nicht das geringste aufzufinden ist; folglich — „war die Kunst des Tonsatzes in England noch in den ersten „Anfängen, als die Niederländer schon fertige Meister und eine ausge„bildete Tonkunst besaßen. Um so weniger dürfen wir also dort die Heimat „der Kontrapunktik suchen." (Ambros.) Im Gegenteil könne sich, so hieß es, „auch nicht der fernste Zweifel (!) erheben, daß auch schon „in der Vor-Dufay'schen Periode, zu einer Zeit, in welcher in andern „Ländern die Kontrapunktik noch gar nicht oder nur in schwachen, ja „rohen Versuchen ausgeübt wurde, die Niederlande der Herd einer „schon hochgetriebenen Kunst gewesen sein müssen" (Kiesewetter.)[1])

Wären die Prämissen richtig gewesen, so hätten es auch die mit der kategorischsten Schärfe gezogenen Schlußfolgerungen sein können; aber beide Voraussetzungen waren falsch.

Es ist das Verdienst Franz Xaver Haberl's in seiner monographischen Studie über du Fay (siehe Literatur I) den unumstößlichen Beweis geliefert zu haben, daß der Komponist du Fay nicht, wie man vordem auf Grund irrtümlicher Behauptungen Baini's (in seiner Biographie Palaestrina's)[2]) Fétis' (in dem Memoire über die Preisfrage des königl. niederländ. Institutes)[2]), Kiesewetter's[2]) u. a. angenommen hatte, im Jahre 1432, sondern erst am 27. November 1474 gestorben ist, nicht schon um 1380 Mitglied der päpstlichen Kapelle war, sondern erst nach

[1]) Die „zweifellosen" Behauptungen, die aber gewöhnlich nur deshalb als „zweifellos" ausgegeben werden, weil eine Begründung nicht beizubringen ist, sterben nicht aus. So behauptet Johannes Wolf (S. B. der I. M. G. I. Jahrg. S. 150): „Wiege (!) der mehrstimmigen Musik ist ohne Zweifel (!) Nordfrankreich, Zeit der Entstehung (?) nicht viel vor 1200." Vielleicht werden doch auch da Zweifel gestattet sein müssen? . . .

[2]) Siehe Literatur I.

1431 zum Kleriker ordiniert wurde. Damit wurde die Annahme, Dunstable, als dessen Todesjahr die Grabschrift 1453 nennt, sei jünger als du Fay, vollständig hinfällig. Nach Haberl's vortrefflichen Ausführungen, die auf unzweifelhaft echtem und zuverlässigem Quellenmaterial beruhen, steht ein für allemal fest, daß Dunstable fast ein Menschenalter vor du Fay zu setzen ist, ihm somit wirklich die Priorität und jener Rang gebührt, den die ältesten Nachrichten ihm zuerkennen.

Was aber die zweite Voraussetzung jenes irrigen Urteils anlangt, — es sei von Dunstable's Werken nichts erhalten — so ergab sich deren Hinfälligkeit aus den neuesten Funden in italienischen, englischen und österreichischen Bibliotheken,[1]) insbesondere durch die Entdeckung der zuerst von Haberl beschriebenen, ungemein reichhaltigen sechs Mensuralcodices des Domkapitels zu Trient, die uns von Dunstable und seinen Landsleuten eine große Zahl von Kompositionen erhalten haben.

Wollen wir aus diesen neuesten Manuskriptfunden die nötigen Konsequenzen ziehen, so ergibt sich die Warnung, man möge speziell auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikforschung nie wieder in jenen Fehler verfallen, den Ambros mit so treffender Schärfe an Forkel zu tadeln findet: „Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern!" — Forkel meinte nämlich, „von du Fay sei nach aller Wahrscheinlichkeit keine einzige Note mehr vorhanden".[2]) Ambros hielt sich nun hierüber auf und nannte diese Äußerung charakteristisch für jene leichtfertige Logik: Forkel hat nichts von ihm zu Gesicht bekommen — ergo ist nichts mehr vorhanden. Diese Abfertigung hat Forkel verdient. Indeß, wenn wir, was bei du Fay recht ist, auch bei Dunstable für billig ansehen, so hat Ambros zugleich über seine Stellung zu Dunstable den Stab gebrochen; denn diese fußt auf dem Satze: „Hätte er jene Vorzüge be„sessen, die seine Epitaphien an ihm preisen und wovon ein Drittel zu „einem großen Manne hinreichen würde, so hätten gewiß seine Arbeiten „nicht so völlig der Vergessenheit anheimfallen können." Daß die Zukunft etwas ans Licht fördern könnte, wovon er noch keine Ahnung besaß, daran dachte Ambros, als er den 2. Band seiner Musikgeschichte schrieb, ebensowenig wie seinerzeit Forkel.

Indeß — bei einem so hochverdienten Forscher wie Ambros läßt sich schließlich so ein Schnitzer entschuldigen, zumal er in diesem Falle

[1]) Vergl. das Verzeichnis auf S. 29 des 7. Jahrgangs der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

[2]) Haberl weist a. a. O. 150 Kompositionen nach, die mit du Fay's Namen erhalten sind.

nichts weiter tat, als blindlings Kiesewetter abzuschreiben,[1]) der allerdings in diesem Punkte von seiner eigenen Unfehlbarkeit ebenso überzeugt war, wie davon, daß Tinctoris „ganz irrige (!) Nachrichten von Männern niederschrieb, die kurz vor oder teils noch in seiner Zeit lebten.“ Aber merkwürdigerweise wurde dieser Kardinalfehler, welchen Ambros nachträglich mit Freimütigkeit selbst zugab und im dritten Bande seiner Musikgeschichte ausdrücklich widerruft, unverändert in die „vermehrte und verbesserte“ Auflage vom Jahre 1891 hinübergenommen und die nochmals gewonnene bessere Überzeugung von Ambros (siehe III. Band S. 453ff.) so wenig berücksichtigt, daß jetzt im II. Bande von Ambros' Musikgeschichte — da Haberl's Arbeit einmal berücksichtigt, einmal außer acht gelassen wird — folgende einander widersprechende Nachrichten zu lesen sind: „Dufay starb 1474.“ (S. 494). „Dunstable starb „1453 oder 1458. Er (Dunstable!) hat somit 21 oder 26 Jahre länger (!) „gelebt als der in hohem Alter gestorbene du Fay; er ist also jedenfalls der bei weitem Jüngere!“ (S. 513 desselben Buches!) — So erben sich Gesetz und Rechte und alte Fehler durch verbesserte Auflagen fort! . . .

Was können wir nun aus diesen im Kern der Sache irrigen Ansichten unserer hervorragendsten Musikhistoriker lernen? —

Daß wir nicht glauben dürfen, die Entwicklung der Musik im Mittelalter auch heute schon ganz zu überblicken. Denn die einfachste Wahrscheinlichkeitsrechnung ergibt, daß ein bis auf den heutigen Tag erhaltenes Monument jener Kunstepoche die seinerzeitige Existenz einer ganzen Reihe verloren gegangener oder gar nicht zu Papier (oder Pergament) gebrachter Kunstwerke verbürgt und uns eine Perspektive eröffnet, die man nie und nimmermehr auf eine Weise zurückweisen darf, wie dies etwa Klauwell bei dem berühmten altenglischen, unzweifelhaft aus dem 13. Jahrhundert stammenden Kanon „*sumer is icomen in*“ tut, indem er rundweg behauptet: „Dieser Kanon steht außerhalb aller Entwicklung.“[2]) Meteore, die vom Himmel fallen, hat es in der Kunst nie gegeben; es kann nichts geben, was außerhalb der Entwicklung stünde, es sei denn — ein Wunder. Der Glaube an Wunder aber ist stets nur das Zugeständnis des eigenen Nichtwissens. Warum nicht lieber dieses zugeben und sagen: Die hohe Stufe musikalischer Kunst, welche jener Kanon zeigt, ist ein deutlicher Beweis, daß er nicht vereinzelt dagestanden sein kann, somit eine vorgängige geschichtliche Entwicklung anzunehmen ist,

---

[1]) Vergleiche Ambros, „Gesch. der Musik“ II. Bd. S. 513. Kiesewetter, „Gesch. d. abendl. etc.“ S. 47.

[2]) „Der Kanon in seiner geschichtlichen Entwicklung.“ Leipzig, C. F. Kahnt.

die zu erkennen sich aber unserem heutigen Wissen noch entzieht? Wenn etwas wunderbar ist, so ist es der Umstand, daß dieses Kunstwerk durch alle Schrecknisse entsetzlicher Kriege uns erhalten blieb. Die Existenz eines Kunstlebens, dessen Höhe jener Kanon bezeugt, abzuleugnen, haben wir gar kein Recht — es sei denn, daß man ein solches aus der Heiligkeit bisheriger Irrtümer der Musikgeschichte ableiten wollte —; sie aber zu behaupten, haben wir wenigstens das Recht der Wahrscheinlichkeit.

* * *

An diese einfache Logik glaubten wir hier gemahnen zu sollen. Nun wollen wir **die historischen Nachrichten über Dunstable** sichten.

Da kommt in erster Reihe **Johannes Tinctoris** in Betracht, der berühmte belgische Theoretiker und Kapellmeister am Hofe Ferdinands von Aragonien zu Neapel, der um 1445 zu Poperinghe geboren (gest. 1511), in seiner frühen Jugend wohl noch selbst Gelegenheit hatte, den Einfluß der englischen Komponisten auf seine Landsleute zu beobachten. Dieser erzählt uns im *Prohemium* seines „*Proportionale musices editum a magistro Joanne Tinctoris in legibus licentiato etc.* (abgedruckt bei Coussemaker, *script.* IV. Band S. 153): Nachdem die Musik bereits seit den Zeiten des *prothomusicus* Jubal eine lange Entwicklung durchgemacht, hätten nun endlich auch (!) die allerchristlichsten Herrscher *(„principes christianissimi“)* sich dazu entschlossen, nach der Art Davids *(more davidico)*[1]) Kapellen einzurichten, deren Sängern sie ausgezeichnete Gehälter zahlten. Das sei der Grund, warum sich nun viele Leute mit Feuereifer auf die Pflege der Musik werfen.[2]) Und er fährt fort:

„*Quo fit, ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum, quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam (!), novae artis fons et origo apud Anglicos quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur, et*

„So kommt es, daß in unserer Zeit die Fähigkeit unserer Musik einen so wunderbaren Aufschwung genommen hat, weil sie eine neue Kunst zu sein scheint, welche, um also diesen Namen zu gebrauchen, als „neue Kunst“ dem Vernehmen

---

[1]) Die Worte „*more davidico*“ werden uns später noch zu beschäftigen haben.

[2]) Man vergleiche folgende Stellen: Tinctoris (1480 n. Chr.): „*Et quoniam cantores principum honore, gloria, divitiis afficiuntur, ad hoc genus studii ferventissime multi incenduntur.*“ — C. Jul. Caesar (53 v. Chr.) (*Comment. de bello Gallico VI.* 14) „*Druides . . . omnium rerum habent immunitatem. Tantis excitati praemiis et sua sponte multi in disciplinam conveniunt et a parentibus propinquisque mittuntur.*“ — Alles ist schon dagewesen!

*huic contemporanei fuerunt in Gallia du Fay et **Binchois**, quibus immediate successerunt moderni **Okeghem**, **Busnois**, **Regis** et **Caron**, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi.*"

nach Quelle und Ursprung bei den Engländern hat, als deren Haupt (*scil.* in letzter Zeit) Dunstaple auftrat, mit dem noch gleichzeitig in Gallien du Fay und Binchois lebten, deren unmittelbare Nachfolger schon die „Modernen" Okeghem, Busnois, Regis und Caron sind, die hervorragendsten Meister des Tonsatzes, die ich je gehört."

Aus dieser Stelle geht hervor, daß Tinctoris den Namen *„ars nova"* nicht selbst geprägt, sondern irgendwo entlehnt hat. —

Im weiteren Verlaufe seiner Darstellung erzählt nun Tinctoris, daß die „Engländer" die Führung an die „Modernen" hätten abgeben müssen; denn diese hätten eine so frisch sprudelnde Erfindung, daß sie Tag für Tag neue Gesänge in hochmoderner Faktur *(novissime)* zu schreiben imstande sind, während jene sich immer einer und derselben Kompositionstechnik bedienten, was doch das Zeichen eines sehr beschränkten Geistes sei.[1])

Die letztere Bemerkung scheint mir nach zwei Richtungen hin wertvoll: 1. Jener Stil der Engländer muß schon ein ziemliches Alter gehabt haben.

2. Ein eingehendes Studium der erhaltenen Werke jener „Engländer" muß es ermöglichen, gewisse Charakteristika ihrer Kompositionsweise namhaft zu machen, an welchen man ihre Kompositionen zu erkennen imstande ist. Ich werde später versuchen, solche anzugeben.

Die nun folgenden Ausführungen des Tinctoris (a. a. O.) sind ein schlagender Beweis gegen Forkel's Behauptung, „der Mangel einer „musikalischen Schreibekunst sei stets ein sicheres, unwidersprechliches (!) „Zeugnis von der allerniedrigsten (!) Stufe musikalischer Vollkommenheit." Tinctoris erzählt nämlich, zur Abfassung des *„Proportionale musices"* hätte ihn besonders die Erscheinung veranlaßt, daß die schriftliche Aufzeichnung der Kompositionen entweder vollkommen ignoriert werde oder sich auf einiges Wenige beschränke und in absolut keinem Verhältnis stehe zu jener ganz unbegreiflichen Vollkommenheit der Harmonie (dies ist die regelmäßige Bedeutung von *suavitas!*), welche das Genie des Komponisten und die Vollendung der Technik hervorzauberten.[1])

---

[1]) *„Haec [Hanc?] eis Anglici nunc (licet vulgaliter **jubilare**, Gallici vero cantare dicuntur) veniunt conferendi. Illi etenim in dies novos cantus novissime inveniunt,*

Abgesehen nun davon, daß man sich bei Betrachtung der uns vorliegenden mittelalterlichen Musikhandschriften dieser Worte stets bewußt bleiben muß, zeigt uns diese Stelle auch, wie lange wir in der Entwicklung der Musik eine Erscheinung verfolgen können, deren (allerdings in anderem Zusammenhang) schon C. Jul. Cäsar Erwähnung tut: die Scheu vor der Schrift. Cäsar konstatiert nämlich, daß die Kelten sich zu allen Staats- und Privatgeschäften der Schrift bedienten, in der Druiden- und Bardenlehre aber dieselbe ausgeschlossen sei; „denn sie halten es für Unrecht, ihre Kunst der Schrift anzuvertrauen." *(„Neque fas esse existimant, ea litteris mandare.")* [1]) —

Könnten diese Worte nicht geradezu als das Motto in der Geschichte der Entwicklung der Notenschrift bezeichnet werden und die Erklärung dafür bieten, warum, selbst als man für alles Zeichen hatte, dieselben in der Schrift unterdrückt wurden?

Zuerst mag sich die Schriftscheu eben auf die ganzen Tonstücke und die ganze Theorie bezogen haben, dann auf die einzelnen Stimmen *(Cantus supra librum, Sights etc.)*, dann auf einzelne Notenzeichen (die ◇ als kleinste Note mit verschiedenem Wert [Walter Odington etc.]), dann — worüber Tinctoris klagt — auf die *proportiones musicae*, weiterhin auf die Accidentalien, für deren mutwillige Verschweigung bisher kein vernünftiger Grund namhaft gemacht wurde und schließlich noch für lange Zeit hinaus auf die absolute Geltung der Noten überhaupt (Relativität der Notenwerte in der Mensuralschrift), auf den Ictus und die sichtbare Abgrenzung der Takte [2]) sowie auf sämtliche dynamischen,

---

ac isti (quod miserrimi signum est ingenii) una semper et eadem compositione utuntur. Sed proch dolor! non solum eos immo complures alios compositores famosos quo [quos?] miror, dum tam subtiliter ac ingeniose cum incomprehensibili suavitate componunt, proportiones musicas aut penitus ignorare, aut paucas, quas noverint, perperam signare cognovi." — (Coussem. *scr. IV. 154b.*) — NB. Wo in aller Welt nimmt Haberl (Vierteljschr. I. 405) den Schluß seiner Übersetzung dieser Stelle her?

[1]) Die Stelle bei Cäsar *(Comm. de bello Gallico VI. c. 14)* lautet: „. . . *in disciplinam druidum multi conveniunt . . . magnum ibi numerum versuum* (zweifellos musikalische Weisen, wie in den hebräischen Prophetenschulen) *ediscere dicuntur. itaque annos nonnulli vicenos in disciplina permanent.* (Just ebensolang, als nachher die Studenten auf englischen Universitäten zur Erlangung des *Doctor of music!* Vergl. Nagel, „Gesch. d. Musik in England".) *neque fas esse existimant, ea litteris mandare, cum in reliquis fere rebus, publicis privatisque rationibus, Graecis litteris utuntur."* Analogien zu dieser Erscheinung finden sich bei den alten Ägyptern, den Hebräern (Leviten) und besonders bei den Indern.

[2]) Unsere Taktstriche kannte man sehr wohl in Gestalt des Divisionspunktes, wie ihn schon Petrus de Cruce (ca. 1230) empfahl und wie ihn die „Engländer" auch wirklich oft gebrauchen, oder der Scheidung der *tempora* durch ein Ringel-

Tempo- und Vortragszeichen.[1]) Dieselbe Schriftscheu zeigen aber auch von Anfang an die Theoretiker der neuen Schule. Denn wenn sie schon die „*ars sciendi componere et proferre discantum . . , qui diu latuit (!) apud quosdam peritos musicos*“[2]) in einer Niederschrift zu enthüllen sich unterfangen, so geschieht dies mit einer zur Weitschweifigkeit der kirchlichen Theoretiker in grellem Gegensatz stehenden Kürze und regelmäßig ohne jedwede Einleitung unter dem Schlagwort: „*gaudent brevitate moderni*“. —

Suchen wir zu dieser merkwürdigen Erscheinung eine Parallele, so kommen wir auf eine eigentümliche Spur, die wir auch förderhin im Auge behalten wollen. Dieselbe führt uns nach jenem Lande, in welchem die Barden, auf welche sich Cäsar's Worte beziehen, bis in die Neuzeit fortbestanden — nach Wales.

Bei der hohen Blüte der Musik jenes Landes, insbesondere seit

---

chen *(parvulo circulo)* nach dem Beispiel Walter Odington's (Couss., *scr. I. 236*). Doch verbannte man solche Zeichen als „Eselspunkte“ *(puncti asinei)*. Das Leitmotiv war eben: Kunstgeheimnis über alles!

[1]) Die allgemein verbreitete Ansicht, daß man im Mittelalter keine Tempo- und Vortragsbezeichnungen kannte, ist vollkommen irrig. Im Gegenteil! Es gab eine viel genauer abgegrenzte Stufenleiter als bei uns, wo die meisten Begriffe schwimmende Grenzen haben. So zählt z. B. der Anonymus 4. (Couss., *scr. I. 361*) folgende Termini ausdrücklich auf: „*tempore debito: tarde procedendo, tardiori, tardissime; velociter, velociori, velocissime; mediocri, mediocriori, mediocrissime; et dicuntur in primo statu mensurationis, vel secundo vel tertio.*“ Jetzt folgen die dynamischen Zeichen: „*et hoc augmentando (= crescendo), vel decrescendendo* (!! derselbe Terminus schon im 13. Jahrhundert), *vel mediando (= mezza voce).* An anderer Stelle (Couss., *scr. I. 328a)* unterscheidet derselbe Autor ein *tempus minimum, maximum* und *medium legitimum.* Ebenso unterscheidet in den „*Regulae*“ des Robertus de Handlo Petrus le Viser drei Arten des Vortrags: *more longo, more mediocri* und *more lascivo* (Couss., *scr. I. 388 ff.).* Solche Vortragszeichen müssen übrigens im Anfang des Mittelalters allgemein üblich gewesen sein, denn Aribo Scholasticus (11. Jahrh.) sagt: „*In antiquioribus antiphonariis utrisque* (= in allen Stimmen) *c. t. m. reperimus persaepe, quae celeritatem, tarditatem, mediocritatem* (siehe oben) *innunt. Antiquius fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter* (in richtigem Tempo und Vortrag) *et invenirent et canerent. Quae consideratio iam dudum obiit, imo sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis iubilationem.*“ (Gerb., *scr. II. 227a*). — An Aribo ist zu erkennen, daß es auch im Mittelalter nicht an intelligenten Musikern fehlte, welche auf den richtigen musikalischen Vortrag Wert legten. Mit jener vergangenen Zeit, von welcher er schwärmt, meint er wohl die Blüte von St. Gallen. — Vergl. auch Dechevrens, „*Les vraies mélodies grégoriennes*“ S. 63. Wolf, „Gesch. d. Mensuralnotation“ I. 66.

[2]) Anonymus 2 in Coussem., *scr. I* S. 311.

dem 11. Jahrhundert, ist es nämlich, wie Stephens[1]) sagt, „in die „Augen springend, daß die Sängerscharen, die Clerwyr der Sage und „Reimer, Minstrels und Vagabunden der königlichen Edikte in Musik „gesetzte Worte müssen gehabt haben". Wie komme es nun, fragt der genannte Autor, daß sie uns nicht erhalten sind? Und er glaubt (zum Teil gewiß mit Recht), „die Antwort könne in der Kostbarkeit des „Pergaments, in der geringen Zahl derer, die des Schreibens kundig „waren und dem zu hohen Preise des Abschreibens gesucht werden" und zitiert die Worte Sismondi's[2]), daß Leute, die so besorgt für ihr Pergament waren, daß z. B. in den Grundbüchern *(Roels of Fines)* des Londoner Towers jeder Kaufkontrakt in eine einzige Zeile zusammengedrängt wurde, wenig Raum für die Poesie (natürlich noch weniger für die Musik!) finden konnten. Das ist wohl richtig und muß auch den Musikhistoriker zur Vorsicht mahnen, wenn er den früheren Jahrhunderten des Mittelalters infolge mangelnder Aufzeichnungen die musikalische Betätigung überhaupt absprechen will, was ja noch immer vorkommt. Indeß der Kostenpunkt allein reicht nicht hin, die befremdliche Erscheinung einer gewissen Schriftscheu auch noch zu jenen Zeiten zu erklären, wo dieser Faktor in Wegfall kommt. Den richtigen Kommentar jenes oppositionellen *„gaudent brevitate moderni"* scheint vielmehr — ob damit in Zusammenhang stehend oder nicht — ein Gedanke zu geben, den der Barde Kynddelw in folgenden Worten ausspricht:

„Das bardische Heiligtum liebt nicht übergroße Geschwätzigkeit,
„Es ist kein Pfleger nutzloser Trägheit,
„Es widersetzt sich keinen köstlichen verborgenen Mysterien,
„Unwürdiges allein ist ausgeschlossen vom Dienste der Barden." [3])

Man denke nun bei jener „nutzlosen Trägheit" an die Worte von Goethe's Götz: „Schreiben ist geschäftiger Müßiggang" und vergleiche damit eine treffende historische Wahrheit, die Walter Scott seinem Douglas in den Mund legt:

„'nen Brief geschweißt! So Schnödes nimmer trieb
„Ein Rittersmann Sankt Judas noch zu Lieb'.
„Zuerst nahm auf mein Herz mit schlechter Gunst
„Des Königs Lob für seine Schreiberkunst.
„Doch Dank Sankt Bothan, außer Gawain schwingt
„Kein Sohn von mir den Stift, daß es gelingt.

---

[1]) *„The Literature of the Cymry", San-Marte* S. 282.
[2]) „Gesch. der Literatur Südeuropas" I. 37.
[3]) *„Myvyrian Archaiology" I. 127.*

„So schwor ich, und so schwör' ich ohne Witzeln:
„Laßt meinen Junker Bischof satt sich kritzeln!“

Es handelt sich also ohne Zweifel um eine bewußte Schriftscheu, deren Ratio darin zu suchen sein dürfte, daß es eines freien Mannes, besonders aber eines Dichters und Sängers für unwürdig gehalten wurde, eine mechanische Tätigkeit zu lernen und zu betreiben,[1]) oder auch darin, daß das Ideal im Herzen leben müsse und nicht in der Hand. Der letztere Gedanke wäre ein idealer Hintergrund für das Kunstgeheimnis. Lesen wir nun gar bei Giraldus Cambrensis von der Musik der Walliser im 12. und 13. Jahrhundert: „*pars artis maxima videtur artem velare*“,[2]) so wird es offenbar, daß die mangelnde Niederschrift jener Bardenmusik, (die übrigens doch nicht ganz verloren ist), erst in zweiter Reihe auf dem von Stephens angeführten Grunde beruht, in erster Reihe aber auf der Fortdauer der Regel: „*Neque fas existimant ea litteris mandare*“. — —

Daraus nun, daß wir in dem genannten Falle das Zitat Cäsar's auch noch im 13. Jahrhundert zu Recht bestehen sehen, leiten wir für uns das Recht ab, wenigstens *per analogiam* — vielleicht besteht aber ein Kausalnexus — dasselbe auch auf die Geschichte der Notenschrift anzuwenden, wo es, wie gezeigt wurde, manche befremdliche Erscheinung, so auch diejenige, auf welche Tinctoris hinweist, erklärt.

Es ist eine wohlbedachte Schriftscheu, eine bewußte Meidung des „*omnia mea scripta mecum porto*“ und eine um so rationellere Übung des Gedächtnisses und Kunstverstandes, um die es sich handelt. Mit einem Wort: Die Verinnerlichung des musikalischen Eindrucks entsprang einzig und allein dem Gehörs- und nicht dem Gesichtssinn. Die Phantasievorstellung galt den Tönen, nicht den Noten. Darauf spielen schon die Zeitgenossen des Guido von Arezzo an, wenn sie sagen:

„*Tunc erat sensus aurium (!) illis satis utilior*
„*Quam perspicax ingenium vel oculus exterior (!).*“ [3])

Diese Umstände erklären dann auch, daß die späteren Meister der britisch-belgischen Schule selbst bei einer außerordentlich gesteigerten Vielstimmigkeit eine Partitur (obwohl sie das Wesen derselben kannten!)

---

[1]) Auch Walter von der Vogelweide diktierte seine Lieder und konnte selbst nicht schreiben. Und doch muß er auch als Komponist seiner Weisen hervorgeragt haben!

[2]) *Descriptio Cambriae Lib. I. cap. XII.*

[3]) Siehe Dom Morin in der *Revue de l'art chrétien 1888, 3ème livre.* Vergl. V. S. für Musikwiss., V. Jahrg. S. 491.

ganz entbehren und frei aus dem Kopf einen Tonsatz niederschreiben konnten, dessen immense Kunst wir, selbst mit der besten Partitur vor Augen, kaum begreifen. Vielleicht behält eben doch der alte Cäsar auch in musiktechnischer Hinsicht recht mit seiner Behauptung, daß in der Regel der äußere Halt, den die Schrift gewährt, das Erfassen des innersten Kerns beeinträchtige und das Gedächtnis schwäche.[1]) Dieses Zitat, sowie die Worte des Tinctoris, den ich entgegen der Ansicht Kiesewetter's, Fétis'[2]) u. a. für die allerglaubwürdigste Autorität und für weit zuverlässiger halte als vage Konjekturen der Epigonen,[3]) möchte ich dem oben angeführten Ausspruch Forkel's und der Ansicht derjenigen, die ihn billigen, entgegensetzen. Denn ich glaube, daß wir die Geschichte der Musik als einer schönen Kunst und die Geschichte der Notenschrift nicht konfundieren dürfen und daß wir absolut kein Recht haben, zu behaupten, die Kunst des Ohres habe sich erst durch einen Appell an das Auge aus der „niedrigsten Stufe musikalischer Vollkommenheit“ erhoben.

* * *

So viel über diese oft zitierte, in dem besprochenen Sinne aber noch nie genauer betrachtete Stelle im Prohemium von Tinctoris' „*Proportionale musices*“. Dunstable erscheint da, wie man sah, als Ahnherr jener Tonkunst, die in geschlossener Entwicklung bis auf unsere Tage führt und nie wieder im Prinzip geändert, sondern nur ausgebaut worden ist.

---

[1]) *„quod plerisque accidit, ut praesidio litterarum diligentiam in perdiscendo ac memoriam remittant“ (Comm. de bello Gall. VI. 14.).*

[2]) Fétis schreibt im *„Mémoire sur les mérites des Neerlandais dans la musique“* S. 13: *„le témoignage de Tinctoris est irrécusable sur ce point“*, behauptet aber in der *Biogr. univers. des mus. ad „Dufay“: „Tinctoris était en erreur!“*

[3]) Der erste, der (noch vor Haberl) die Autorität des Tinctoris und damit die Bedeutung Dunstable's richtig beurteilte, war Arnold, der mit folgenden Worten den Nagel auf den Kopf trifft: „Wenn es für die Aufeinanderfolge Dunstable, Binchois, du Fay ein entscheidendes Zeugnis in der Welt gibt, so muß es das des Tinctoris sein, namentlich in einer Sache, die niemand besser als er wissen konnte“ (Chrys., Jahrb. II. S. 49). Wie richtig diese Ansicht ist, der wir uns vollinhaltlich anschließen, beweist die Schilderung, welche der gelehrte Joannes Trithemius von Tinctoris gibt. Er sagt in seinem *„Catalogus illustrium virorum“ (Joannis Trithemii opera ed. a Marq. Frehero. Frankfurt 1601,* I. Teil pag. 181) u. a. folgendes: *Joannes Tinctoris . . . doctor utriusque juris, Regis Ferdinandi Neapolitani quondam Archicapellanus et Cantor, vir undecumque doctissimus (!), maximus Mathematicus, summus musicus ingenio subtilis etc.* Vergl. Bellermann, *„Joannis Tinctoris terminorum musicae diffinitorum“* in Chrysander's „Jahrbücher für musikal. Wissenschaft“ I. Bd. S. 57.

Daß diese Bedeutung den Tatsachen entspricht, wird weiterhin zu beweisen sein. Vor allem mögen weitere Stellen desselben Autors dartun, welches das Altersverhältnis der drei Hauptrepräsentanten der ersten Epoche des vollentwickelten Kontrapunkts (Dunstable, Binchois und du Fay) ist; man wird staunen, daß sich jemals ein Zweifel hat erheben können.

Im „*Complexus effectuum musices, editus a magistro Johanne Tinctoris in legibus licentiato regisque Siciliae capellano*“ (Coussem., *scr.* IV. S. 191 ff.) heißt es:

„*Nonus decimus effectus est:*

Musica peritos in ea glorificat. — — Nostro . . . tempore experti sumus, quanti plerique musici gloria sint effecti. Quis enim ***Joannem Dunstaple, Guillelmum Du Fay, Egidium Binchois,*** *Joannem Okeghem, Anthonium Busnois, Joannem Regis, Firminum Caron, Jacobum Carlerii, Robertum Morton, Jacobum Olbrechts non novit? Quis eos summis laudibus non prosequitur, quorum compositiones per universum orbem divulgate*[1]*) dei templa, regum palatia, privatorum domos summa dulcedine replent?*“

Der neunzehnte Effekt der Musik ist:

Sie macht die in ihr Erfahrenen berühmt. — — Haben wir es doch in unseren Tagen erfahren, welche Bedeutung die meisten Musiker durch ihren Ruhm erlangt haben. Denn wer kennt nicht einen **Johannes Dunstaple, Wilhelm du Fay, Egidius Binchois,** Johannes Ockeghem, Antonius Busnois, Johannes Regis, Firmin Caron, Jacob Carlerii, Robert Morton, Jacob Hobrecht? Wer ergeht sich nicht in den höchsten Lobpreisungen derselben, deren Kompositionen, über den gesamten Erdkreis verbreitet,[1]) die Tempel Gottes, die Paläste der Könige und die Häuser der Bürger mit reichstem Wohllaut erfüllen?

Und im „*liber de arte contrapuncti a Magistro Joanne Tinctoris etc.*“[2]) (Couss., *scr.* IV. S. 76 ff.) lesen wir:

„*Neque quod satis admirari nequeo, quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur; hac vero tempestate, ut praeteream*

Und ich kann mich nicht genug wundern, daß erst aus dem Zeitraum der letzten 40 Jahre Kompositionen existieren, die von den Gebildeten als des Hörens wert

---

[1]) Vergl. Dunstable's Grabschrift auf Seite 37.

[2]) Eine Schlußnotiz nennt als Datum der Abfassung das Jahr 1477.

innummeros concentores venustissime pronuntiantes nescio an virtute cuiusdam coelestis influxus an vehementia assiduae exercitationis infiniti florent compositores, ut Joannes Okeghem, Joannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos ***Johannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Du Fay*** *se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur. Quorum omnium omnia fere opera tantam suavitatem redolent, ut, mea quidem sententia, non modo hominibus heroibusque verum etiam Diis immortalibus dignissima censenda sint.*

erachtet werden; in unserer Zeit aber — der zahllosen Sänger mit ihrem so anmutigen Vortrag nicht zu gedenken — blühen, sei es durch den Segen eines himmlischen Einflusses, sei es dank des Einwirkens der stetigen Übung, die Tonsetzer in zahlloser Menge, wie: Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antonius Busnois, Firmin Caron, Guillermus Fauges. Und diese rühmen sich die in jüngster Zeit verstorbenen **Johannes Dunstaple, Egidius Binchois, Guillermus du Fay** zu Lehrern in dieser göttlichen Kunst gehabt zu haben. Fast sämtliche Werke aller dieser atmen solchen Wohllaut der Harmonie (eigtl. solche Süßigkeit), daß sie, wenigstens nach meiner Ansicht, nicht nur der Menschen und Heroen, sondern selbst der unsterblichen Götter[1]) für vollkommen würdig gelten müssen.

Schon die Aufzählung der Komponisten in diesen Stellen hätte deutlich beweisen können, daß die von Baini, Fétis, Kiesewetter, Ambros etc. vertretene Behauptung, die chronologische Reihenfolge sei: du Fay, Dunstable, Binchois falsch ist, diese vielmehr zu lauten hat: Dunstable, Binchois, du Fay.

* * *

Das Zeugnis des hervorragendsten Theoretikers der Niederländer erkennt also den „Engländern" mit ihrem Haupt Dunstable die Priorität in der Handhabung des Kontrapunktes, wenn nicht gar dessen Erfindung (natürlich weit vor Dunstable) zu. Hält sich der Niederländer selbst nicht für den Erfinder, so darf man wohl annehmen, daß er es nicht ist. Wer könnte es also sonst sein? Vielleicht der Franzose? Nun, da genüge nebst dem Hinweis darauf, daß Papst Johann XXII., der im Schlepp-

[1]) Man beachte die Einflüsse der Renaissance!

tau französischer Politik stand, eine französische Erfindung doch nicht so leichthin in Bann und Acht getan hätte[1]), die Zitierung des französischen Dichters **Martin le Franc,** Probstes an der Kathedrale zu Lausanne († 1460).

Ähnlich wie der Niederländer Tinctoris die herrlichen Kompositionen seiner „modernen" Landsleute, preist dieser Franzose in seinem um das Jahr 1440 (also ein Menschenalter vor Tinctoris) geschriebenen Gedichte *„le Champion des Dames"* den großartigen Aufschwung in der Kunst Frankreichs; aber genau wie jener kann er das Erfindungsrecht (*id est* das Recht, aus eigener Kraft die Kunst zu dieser Höhe emporgeführt zu haben) nicht seinen Landsleuten vindizieren, sondern muß dasselbe den Engländern mit ihrem Haupte Dunstable zuerkennen. Es heißt in dem genannten Gedichte[2]):

	(In eigener Übertragung:)
„Tapissier[3]), Carmen[4]), Cesaris[5])	Tapissier's[3]), Carmen's[4]), Cesaris'[5])
N'a pas long-temps si bien chantèrent	Gesang jüngst so zur Blüte kam,
Qu'ilz esbahirent tout Paris	Daß sie entzückten ganz Paris,
Et tous ceulx qui les fréquentèrent;	Wer immer ihren Sang vernahm.
Mais onques jour ne deschantèrent,	Der Melodien (!) von solcher Wahl
En melodie de tels chois,	Sich der Déchant sonst nie versah,
(Ce m'ont dit ceulx qui les hantèrent)	Die sangen erst — ich hört's einmal —
Que Guillaume Dufay et Binchois.	Guillaume du Fay und Binchois.

[1]) Siehe Seite 1 Anm. 1.

[2]) Dasselbe ist enthalten in H. Wallon's *„Jeanne d'Arc"* Paris 1876. Martin le Franc lebte längere Zeit am burgundischen Hofe und lernte dort im Jahre 1437 du Fay persönlich kennen. Da hätte er denn diesem nie und nimmermehr einen Ruhm abgesprochen, den er verdiente! Vergl. Haberl, V. S. I. 402. Fétis, *biogr. univ. des mus. I. 417;* Arnold in Chrysander's Jahrb. II. 48.

[3]) Jo. Tapissier (Tapesier). Kompositionen von ihm finden sich in Oxford *(Bibl. Bodleiana, Cod. ms. Canon. lat. misc. 213)* und in Bologna *(Cod. liceo musical.* No. 37). Vergl. Stainer, *„Dufay and his contemporaries"*.

[4]) Johannes Carmen. Kompositionen von ihm in Oxford (*Bibl. Bodl.,* s. o.). Das Vorhandensein einer seinen Namen tragenden Komposition in Bologna *(Cod. 37 liceo musicale)* wird von Ambros („Gesch. d. M." III. Bd. S. 18) und von Stainer *(„Dufay and h. c.")* behauptet, von Haberl (V. S. I. S. 475) in Abrede gestellt.

[5]) Johannes Cesaris. Kompositionen desselben sind in Florenz *(Bibl. Nat. Cent. Panciatich 26),* in Oxford *(Bibl. Bodleian. Cod. Ms. Canon. lat. misc. 213)* und in der Handschrift von Chantilly, *Musée Condé* No. 1047, erhalten. (Vergl. bezüglich der letzteren Ludwig, „Studien etc." in S. B. der I. M. G., V. Band S. 177 ff. und Wolf, „Gesch. der Mensuralnotation" S. 328 ff.)

Car ilz ont nouvelle pratique	Denn „neue Praktik“ brach sich Bahn
De faire frisque concordance	Im freien Konkordanzen-Ton
En haulte et en basse musique	Und setzt den Baß wie den Sopran
En fainte[1]), *en pause et en muance,*	Mit „Finte“[1]), Pause, Mutation.
Et ont prins de la contenance	Und Vorbild ist da Englands Art,
Angloise et ensuy Dunstable	Dunstable's Schule hoher Kunst,
Pour quoy merveilleuse playsance	Bei der sich Kraft und Schönheit paart,
Rend leur chant joyeux et stable.“	Mit Zauber zwingend uns're Gunst.

Ein Kommentar scheint zu diesen Worten überflüssig.

Dem Belgier und Franzosen gesellt sich nun der Italiener **Franchinus Gafori** bei, der Dunstable's Bedeutung rückhaltlos anerkennt. In seiner *„Practica musica“ (Neaple 1496)* erwähnt er *(lib. III. cap. 3)* „Donstaple“ als den Autor eines Traktates *„de mensurabili musica“* und führt ihn als Autorität für den Gebrauch der Durchgangsnoten an, indem er erklärt, Donstaple, Binchois, du Fay und Brasart (diese Reihenfolge!) hätten zuerst eine durchgehende Dissonanz für die *minima* und *semibrevis* zugelassen.[2]) Im II. Buch, Kapitel 7 des genannten Werkes zitiert er Dunstable's *„Veni Sancte Spiritus“* und beruft sich auf die Art und Weise, wie hier der Tenor, den er abdruckt, im *modus major* notiert sei.

Zu dem Urteil des Belgiers, Franzosen und Italieners stimmt nun auch das eines Engländers, des Karmelitermönches **Johannes Hothby** (als *Fra Ottobi* italianisiert). Auch dieser gibt die Reihenfolge wie jene drei, so daß deren chronologische Bedeutung außer Frage steht. In dem *„Dialogus Johannis Ottobi Anglici in arte musica“* (Couss., *script. III. pag. XXXI: „Dialogus Johannis Hothbi Anglici inarte musica“*) der sich im Kodex XIX. D. 36 der *Bibliotheca Magliabecchiana* in Florenz findet, kommt nämlich die Stelle vor[3]): *„In quam plurimis . . . aliis cantilenis recentissimis, quarum conditores plerique adhuc vivunt, Dunstable anglicus ille* (an der Spitze!), *du Fay, Leonel,*[4]) *Plumeret,*[5]) *Frier, Busnoys, Morton, Octinghem,*[6])

[1]) *fainte* („Finte“) = *musica ficta,* Chromatik, Anwendung von ♭ und ♯.

[2]) *„Complures tamen discordantes hujus modi minimas atque semibreves admittebant ut Donstaple, Binchois et Dufay atque Brasart.“*

[3]) Ich zitiere nach der Lesung von Morelot (*„De la mus. au 15. siècle“* Seite 11). Coussemaker liest manches anders (vermutlich unrichtig).

[4]) Coussemaker liest: Iconal.

[5]) Couss.: Plumer vel Plumet.

[6]) Couss.: Ochinghem.

Pelagultus,[1]), *Bicheleth,*[2]) *Baduin,*[3]) *Forest,*[4]) *Stane, Fich, Caron etc.*

Zu dem Urteil des Belgiers, Franzosen, Italieners und Engländers tritt übereinstimmend dasjenige eines **spanischen Gewährsmannes** hinzu. Der anonyme Verfasser einer in Madrid, *Bibl. del Escorial,* aufbewahrten Handschrift des 15. Jahrhunderts (C. III. 23) „*Musica de Canto llano y de Organo*“ — geschrieben in Sevilla um 1460 — zitiert die hauptsächlichsten Förderer der Musik im 15. Jahrhundert in folgender Reihenfolge: Dustable (an der Spitze!), du Fay, Johannes Obeghem, Vinchois, Coustas, Willelmus Fanguens, Johannes Martini. (Siehe J. F. Riaño, „*Notes on Early Spanish Music*“ S. 65.) —

Dies wären fünf hervorragende Zeugen für die Ansichten des 15. Jahrhunderts. Sie bekunden übereinstimmend: Alle Nationen erkennen in dem Engländer Dunstable den Ahnherrn unserer Tonkunst an.

* * *

Wo wir bei späteren Schriftstellern Dunstable erwähnt finden, beruht das Urteil wahrscheinlich nur auf einer überkommenen Nachricht und schwerlich mehr auf der lebenden Kenntnis seiner Werke. Bedenken wir aber, daß früheren Zeiten — zum Teil ja leider auch noch der Gegenwart! — jeglicher historische Sinn fehlte und auch der berühmteste Komponist in wenigen Jahren der Vergessenheit anheimfiel, wenn andere Leute auf den Plan traten, denken wir daran, daß die Erfindung des Notendruckes im Jahre 1500 die Aufmerksamkeit der Schriftsteller von den Manuskripten vollständig ablenkte, da genug neue gedruckte Kompositionen vorlagen, berücksichtigen wir, daß z. B. du

---

[1]) Couss. liest: Pelagulfus. [2]) Couss.: Nicoletti (?!). [3]) Couss.: Boduin.

[4]) Morelot vermutet, daß Forest mit Mathurin Forestyn, den Baini als Komponisten einer Messe über dem Liede „*l'homme armé*“ nennt, identisch sei, so daß Forest, Stane nur ein Schreibversehen statt Forestane wäre. Auch in den *Canti C numero cento cinquanta C* des Petrucci findet sich dieser Komponist Mathurin Forestier, von dem handschriftliche Kompositionen im päpstlichen Kapellenarchiv und im Kodex 4810 der Wiener Hofbibliothek erhalten sind (vergl. Ambros III. 263). — Wäre es unmöglich, daß Forestyn der Engländer Forest ist, neben Dunstable und Leonel der hervorragendste Vertreter Englands im 15. Jahrhundert? Dann wäre vielleicht doch ein englischer Komponist der Schule Dunstable's im 16. Jahrhundert gedruckt worden! Sonst erschienen nämlich weder die Werke Dunstable's, noch die eines anderen englischen Tonsetzers des 15. Jahrhunderts im Drucke oder Stich; die erste Komposition Dunstable's wurde erst 400 Jahre nach seinem Tode von Morelot im Drucke veröffentlicht.

Fay, der doch erst nach Dunstable das Haupt einer Komponistenschule wurde, schon bei Glarean (*Dodecachordon* 1547), also kaum 70 Jahre nach seinem Tode völlig vergessen ist, so daß bei diesem Schriftsteller Ockeghem als der älteste Meister der kunstvollen Kontrapunktik erscheint,[1]) so müssen wir staunen, wie lange die Erinnerung an Dunstable lebendig blieb: Wenn sich auch an seinen Namen ein ganzer Rattenkönig von Mißverständnissen knüpfte, die Erinnerung daran, daß die moderne Polyphonie ihren Ursprung in England genommen, ist eigentlich niemals erloschen. Wo Geschichte und Wissen zu Ende war, setzte eben die Sage und der Glaube ein, und zum Schlusse wurde aus Dunstable der heilige Dunstan (Erzbischof von Canterbury, † 988), der „mit beiden Händen auf der Harfe spielend" für den „Erfinder" des mehrstimmigen Gesanges galt (z. B. bei Lustig, Buddaeus, Printz, Marpurg).[2])

Bei solchen Nachrichten stehen wir an der Grenze von Wahrheit und Dichtung. Doch dürfen wir auch die letztere nicht ganz und gar von der Hand weisen, denn ein instinktiv richtiges Gefühl kennzeichnet den Dichter. Die Harfe, die der Mythus mit der Erfindung der Polyphonie in Zusammenhang bringen wollte — sie steht, wie sich noch zeigen wird, wirklich in naher Beziehung zu der Kunst der Vielstimmigkeit und die strengste historisch-kritische Untersuchung vermittelt uns schließlich nur die Gewißheit und Erkenntnis dessen, wovon die Ahnung schon die Phantasie des Dichters vorweggenommen. Denifle's Urteil, „die Poesie sei Sache der Poeten und nicht der Historiker",[3]) darf also der Musikhistoriker doch nicht so ganz zu seiner Parole machen, soll er nicht die reichsten und vorzüglichsten Quellen seitab liegen lassen. —

* * *

Im 16. und 17. Jahrhundert finden wir Dunstable in folgenden Quellen erwähnt:

1. In dem Klageliede des **Guillaume Dubois,** genannt **Crétin** oder **Crestin** († 1525) über den Tod des Johann Ockeghem (*„Déploration de G. Cretin sur le trespas de feu Okergan trésorier de Saint Martin de Tours"*. 1526.)[4]) — Crétin erzählt einen Traum, in welchem

---

[1]) Fra Angelico Piccitino, ebenfalls 1547, kennt wenigstens noch den Namen du Fay's als eines *„musicus excellentissimus"*.

[2]) Siehe Literatur I unter den betreffenden Namen.

[3]) „Die Universitäten" pag. XXIII.

[4]) Herausgegeben von Er. Thoinan, Paris 1864, deutsche Übersetzung von Adolf Fröhlich in den Monatsh. f. Mus., XI. Jahrg. (1879) No. 3 S. 35 ff.

er die größten Meister der Tonkunst erscheinen läßt. Vers 211 ist Doustable genannt (in Gemeinschaft mit du Fay, Busnoys, Fede, Binchois, Barbingant, Pasquin, Lannoy, Barizon, Copin, Regis, Gille Joye und Constant). An eine chronologische Ordnung ist nicht zu denken.

2. Bei **Sebald Heyden** in der *Epistola nuncupatoria* seines Büchleins *„De arte canendi ac vero signorum in cantibus usu libri duo.“ Norimb. 1537* und *1540.* — Dieser erklärt, die Figuralmusik sei, wie Johannes Tinctoris in seinen *libri proportionum* mitteilt, — deren Kenntnis er Georg Forster, einem ebenso in der Literatur und Medizin als in der Musik hocherfahrenen Manne verdanke — „neue Kunst“ *(„ars nova“)* genannt und in England, zuerst von einem gewissen Dunstaple erfunden worden *(in Anglia a quodam Dunstapli excogitatam affirmat).* Das „erfunden“ *(excogitatam)* ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen.

3. In **Bale's** *„Scriptores Britanniae“* (1550).

4. Bei **Johannes Nucius** (geb. 1556 zu Görlitz, Abt von Himmelwitz) in dessen Werke: *„Praeceptiones musices poeticae“* (1613). Nucius spricht von einem Engländer Duxtapli (!),[1]) von dem, wie man berichtet, die Figuralmusik zuerst gefunden worden sei *(„Duxtapli Anglus, a quo primum figuralem musicam inventam tradunt“).*

5. Bei **Thomas Morley,** dem Musikus der Königin Elisabeth, in dessen Buche: *„A pleine and easie Introduction to practicall Musicke.“* 1597. (S. 178.) — Ihm dient allerdings der Name Dunstable's nur dazu, einen billigen Witz zu machen und die erste Silbe *„dunces“* (Dummkopf, Dunse) zu lesen. Den Grund zu diesem nicht allzu geschickten Wortspiel bietet die Kritik über eine Motette *„nesciens mater virgo“*, in welcher Dunstable angeblich (!) das Wort *angelo-rum* so abgeteilt habe, daß zwischen die vorletzte und letzte Silbe 4 Tempuspausen zu stehen kamen.

Die wenigen von Morley abgedruckten Noten haben mehrfach Anlaß zur Besprechung geboten; Burney glaubte eine andere Textlegung versuchen, Ambros dieselbe zurückweisen zu sollen. Ich halte die ganze Sache für eine Mystifikation. Im Trienter Kodex 90 fol. 464b

---

[1]) Ambros (II. 510) spricht von einer „selteneren“ Ablativform Dunstapli statt Dunstaplo, welche die Entlehnung aus Heyden beweisen soll. Wo hat er außer in Walther's Lexikon aus dem Jahre 1732 (!) jemals die „gewöhnliche“ Form Dunstaplo gefunden? — Ich glaube nicht, daß Nucius aus Heyden schöpfte. Seine Nachricht basiert, wie schon das Wort *„tradunt“* andeuten kann, auf mündlicher Tradition. Das beweist, daß die Erinnerung an Dunstable lebendig geblieben war.

ist nämlich eine Motette „*Nesciens mater virgo*" enthalten, die man ebensowohl nach ihrer Stellung im Sammelkodex als nach allen Stileigentümlichkeiten (die uns in einem späteren Kapitel beschäftigen werden) für Dunstable anzusprechen berechtigt sein dürfte.[1]) In dieser Komposition kommt in dem Worte *Angelorum* über *lo* ein langes Melisma zu stehen. Vielleicht hat die Weglassung eines derartigen Melismas in einer späteren Überarbeitung den von Morley gerügten Fehler erst geschaffen, vielleicht war auch die Dunstable'sche Originalkomposition ebenso wie diejenige im Trienter Kodex dreistimmig und wurde erst durch eine von fremder Hand stammende Füllstimme zu jener vierstimmigen erweitert, von welcher Morley spricht und aus welcher er vermutlich die schlechteste, nicht von Dunstable selbst verfaßte Stimme mutwilligerweise herausreißt. Eine vierstimmige Motette „*nesciens mater virgo*" aus jener Zeit kam mir überhaupt nicht zu Gesicht, dagegen eine ganze Reihe dreistimmiger. Solche enthält z. B. außer den Trienter MSS. das *Selden*-Manuskript und der *Cod. Ms. Canon. lat. misc. 213* der *Biblioteca Bodleina* zu Oxford, das *Old-Hall*-Manuskript u. m. a.[2])

Solange also die beanständete Stelle nicht im Original aufgefunden ist, halte ich das Zitat von Morley für falsch, so daß Dunstable einer Ehrenrettung gar nicht bedarf. Lag Morley, der 150 (!) Jahre nach

---

[1]) Im Katalog der „Trienter Codices" (in den „Denkmälern der Tonk. in Öst." 7. Bd.) geschah das unliebsame Versehen, die beiden Teile dieser Motette als besondere Kompositionen einzutragen (No. 1143 „*Nesciens mater*" und 1144 „*Sola virgo*"). Ein Blick in Morley's „*Introduction*" S. 178, Burney, „*Hist.*" II. 399, Ambros, „Gesch. d. M." II. 512 oder in Glarean's „*Dodecachordon*" in dem ebenfalls eine Motette desselben Textes enthalten ist, kann davon überzeugen, daß der Text „*Nesciens mater virgo virum peperit sine dolore salvatorem saeculorum, ipsum regem angelorum; sola virgo laetabat ubera de coelo plena*" stets einer Komposition angehört. Überdies stehen nach *angelorum* (fol. 464b und 465a) keine Finalpausen, vielmehr im Gegenteil die Worte „*verte folium*". Die Zahl der in den „Trienter Codices" enthaltenen Kompositionen müßte also gegenüber dem Katalog um eine vermindert werden, wenn nicht andererseits in No. 10 zwei Stücke (ein *Gloria* und ein *Sanctus*), die zu trennen sind, zusammengezogen wären, so daß die Zahl von 1585 Kompositionen wohl intakt bleibt. Doch sind im 7. Band der „Denkmäler" der Textanfang „*sola virgo*" (Seite 24), sowie Katalognummer 1144 zu streichen, dafür ist ein *Sanctus* auf Seite 22 einzureihen.

[2]) Siehe Stainer, „*Dufay and his contemp.*", „*Early Bodleian Music*". Barclay-Squire in den S. B. der I. M. G., II. Band 342 ff. Sollte etwa die anonyme Motette „*Nesciens mater virgo*" im Old-Hall.-Ms. fol. 38a (No. 45) diejenige Dunstable's sein? Möglich wär's. Ist ja auch ein „*Veni Sancte Spiritus*", das aus anderen Handschriften als Komposition Dunstable's bekannt ist, in jenem Manuskript anonym erhalten. Auch diese „*Nesciens mater*"-Motette ist aber nur dreistimmig.

Dunstable lebte, die betreffende Komposition vor, so kann man annehmen, daß sie erhalten ist und in nicht ferner Zeit ans Licht kommt. Denn die vernichtungswütige Zeit lag zwischen Dunstable und Morley. Kommt sie nicht zum Vorschein, so wird man annehmen dürfen, daß sich Morley nur über die Stümperhaftigkeit „der guten alten Zeit“ lustig machen wollte (worauf der ganze Kontext der Stelle hinweist) und daher die Nennung des Namens Dunstable bei ihm gar keinen Glauben verdient. Ja es ist sogar sehr wohl möglich, daß Morley sich zu seinem gewiß unberechtigten Spott durch eine alte Familienfeindschaft hinreißen ließ, die von seinem Ahnen William Morley herzudatieren sein mag. Dieser wird nämlich im Jahre 1414 als der vornehmste Anhänger des Lollardenführers Johannes Oldcastle und als Haupt einer eigenen Schule der Wiclifianischen Sekte genannt, deren Sitz die Stadt — Dunstable war.[1]) Da nun der Komponist Dunstable wahrscheinlich ein katholischer Kleriker im Kloster zu Dunstable war — darauf scheint schon der Name hinzuweisen — so geriet er gewiß mit dem Dunstabler Haupt der Wiclifianer, die auch auf die Musik großen Wert legten, in Konflikt. Ja, wenn sich meine Vermutung bestätigen sollte, daß John of Dunstable nur der Klerikername des Lionel Power ist, so wäre an der traditionellen Feindschaft zwischen Morley und Dunstable gar kein Zweifel mehr. Denn, wenn Power mit jenem wälischen Herren von Powes identisch ist, der im Jahre 1417 Johannes Oldcastle, das Haupt der Wiclifianer, gefangen nahm und an König Heinrich auslieferte[2]) (und das vermute ich), so war er gewiß der von allen Wiclifianern — voran Morley — bestgehaßte Mann in ganz England.

Klarheit hierüber muß allerdings erst die Zukunft bringen.

Ebenso wie Gafori zitiert gelegentlich auch Morley und

6. **Thomas Ravenscroft** in seinem Werke: „*A briefe discourse of the true (but neglected) use of charact'ring the degrees by their perfection, imperfection and diminution etc.*“ *(1611)* Dunstable's (bisher nicht aufgefundenen) Traktat „*de mensurabili musica*“.

7. Von einer Erwähnung Dunstable's in den „*Acta ecclesiastica*“ des Weimar'schen Hofpredigers Bartholomäi und

8. von der Nennung seines Namens in den „Jüdischen Heilig-

---

[1]) Capgrave's „*Chronicle of England*“: A. D. 1414 . . . „*On was there of Dunstable a special scolere of this secte, thei cleped him William Morley.*“ (Siehe Literatur II. sub Capgrave.)

[2]) Siehe Seite 34, Anm. 3.

tümern" von Johann Lund, Predigers zu Tundern in Schleswig († 1686), wird weiter unten die Rede sein.

* * *

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts beginnt sich der Person Dunstable's die Mythe zu bemächtigen, und er wird mit dem heiligen Dunstan zusammengeworfen. Das Faktum aber, daß die moderne Polyphonie bei den „Engländern" zuerst in Übung war, ist eigentlich niemals in Vergessenheit geraten und erst von Kiesewetter wirklich geleugnet worden. Jacob Wilhelm (nicht Franz!) Lustig[1]) in seiner *„Inleiding tot de Musykkunde", (Croningen 1751)*, hat gewiß nicht, wie Ambros behauptet, lediglich wegen einer entfernten Namenähnlichkeit Johannes Dunstable mit dem heiligen Dunstan, den er wohl von andersher gar nicht kannte, verwechselt. Lustig hat nur die überkommenen, mythisch umhüllten Nachrichten verzeichnet; das gleiche taten Buddaeus, Printz, Marpurg. Die Verwechslung von Dunstable und Dunstan entsprang eben nicht dem Irrtum eines einzelnen, sondern war das Ergebnis der mündlichen Tradition, die stets um den „Erfinder" einer neuen Kunst einen Heiligenschein zu breiten bestrebt ist.

Das zeigt aber wiederum, daß die Erinnerung an den Ahnherrn Dunstable selbst zu einer Zeit lebendig blieb, wo die ganze Tonkunst früherer Jahrhunderte versunken und vergessen war. Dieses Faktum findet durch folgende Mitteilung Forkel's (Gesch. d. M. II. Bd. 1801. S. 485) seine Bestätigung:

„Der ehemalige Konrektor und Bibliothekar Vensky zu Halber- „stadt tat ums Jahr 1740 den Vorschlag zur Feier eines musi- „kalischen Jubelfestes, weil die Figuralmusik um diese Zeit „gerade 300 Jahre alt geworden sei." In dem deshalb an Lorenz Mizler zu Leipzig gesandten Schreiben wird aus den *„Actis ecclesiasticis"* des Weimar'schen Hofpredigers Bartholomäi folgende Stelle angeführt:

> „Eines, dessen Erfindung man in die Mitte des 15. Säkuli, „und sonderlich in das Jahr 1440 zu setzen pflegt" (NB. die Angabe des Tinctoris!), „ist der Figuralgesang, den ein gewisser „Engländer, namens Dunstaphus um dasselbe soll in solche Ord- „nung gebracht haben, daß man von derselben Zeit angefangen, „Lieder mit unterschiedlichen Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt „und Diskant in einer lieblichen Harmonie abzusingen."

---

[1]) Siehe Literatur I.

Dazu wird eine weitere Bemerkung aus Lund's[1]) „Jüdischen Heiligtümern B. 4. Kap. 4. § 23 S. 747“ gefügt: „Daß um 1400 Dunstaphus, „ein Engländer, erstanden sei, welcher dem Figuralgesange erst recht „unter die Augen gesehen, und ihm auf die Beine geholfen, indem „er darin unterschiedene Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt, Dis„kant und Vagant ineinander gefüget, von welcher Zeit an die „Figuralmusik immer besser und besser excolirt worden. Auf diese „Weise wäre die Figuralmusik gar jung, und wenn die Morgen„länder zuvor nichts mehr davon gewußt als die Europäer, wäre „auch wohl keine andere Musik als Choral gewesen.“

Der Vorschlag des ehrlichen Vensky ist unausgeführt geblieben. Ob das Interesse für den Anherrn unserer Tonkunst je so erstarken wird, daß eine Realisierung jenes Planes möglich sein wird? Wer könnte es im voraus sagen? . . .

* * *

Die Stellung der modernen Forschung gegenüber Dunstable ist schon eingangs charakterisiert worden. Des Genaueren auf die Irrtümer derselben einzugehen, verlohnt nicht der Mühe, zumal da der Hinweis auf Haberl's Du Fay-Studie vollkommen hinreicht. Es sei daher nur kurz erwähnt, daß Walter (Musikalisches Lexikon, Leipzig, Wolffgang Deer 1732) ganz richtig von der „in England von Dunstaplo zuerst erfundenen[2]) Art, mit vielen Stimmen zu komponieren“ spricht, daß Burney (1776) und Hawkins (1776) nichts von Belang aufzufinden imstande waren, daß der fleißige Forkel (1801) wohl viel zitiert, aber nichts geklärt hat, daß Kiesewetter, Fétis und Ambros

---

[1]) Dieses Werk befindet sich, wie Haberl mitteilt, in der Ausgabe von 1711 in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg; siehe auch Becker, syst.-chron. Darstellung der musik. Literatur.

[2]) Es ist durchaus kein Grund vorhanden, gegen den volkstümlichen Ausdruck „erfunden“ den Donnerkeil hohler Scholarenweisheit loszulassen. Die Gegenbewegungspolyphonie auf harmonischem Fundament, das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit der Stimmen muß ebensogut erfunden worden sein, wie irgend ein Verkehrsartikel oder ein Versmaß. Sowenig Sappho das Sapphische Metrum, sowenig Alcäus das alcäische, sowenig Berthold Schwarz das Schießpulver, sowenig hat Dunstable die moderne Polyphonie erfunden. Mit dem gleichen Recht wie jenen darf aber auch ihm nicht ein Titel rundweg abgesprochen werden, der niemals dem wirklichen Erfinder — als welcher doch eigentlich nur der Allschöpfer übrig bliebe — sondern stets demjenigen zuteil ward, der als erster von einer gewissen Kombination des Vorhandenen umfassenden, bewußten Gebrauch gemacht und diesen der Nachwelt vererbt hat.

im Dunkeln tappten. Die richtige Ahnung leitete Coussemaker. Seine umfassenden Publikationen haben nicht nur der Musikwissenschaft das wertvollste Material geliefert, sondern auch sein Urteil auf die richtige Fährte geleitet. Und es bleibt nur auf das lebhafteste zu bedauern, daß in der „*scriptorum nova series*" die Traktate des John Tewskesbury und des Aelred Theinred keine Aufnahme mehr finden konnten und auch das im Jahre 1869 angekündigte Werk „*Les harmonistes du XIV^e siècle*" nicht erschienen ist. Denn die in dem Prospekt desselben aufgestellte Behauptung: „Die englische Schule war schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts stark entwickelt und blieb im 14. nicht zurück", wird — mögen sie auch noch so viele vorschnelle Beurteiler bezweifeln — gewiß noch als vollkommen richtig erkannt werden.

Doch immer noch versperrten die falschen Lebensdaten du Fay's[1]), welche diesem die Priorität vor Dunstable zuerkennen ließen, den richtigen Ausblick. Da kam Haberl, der wackere Mann daher[2]) und hat mit seiner monographischen Studie „Du Fay" (1885) der weiteren Forschung die Wege geebnet. Doch weit ist diese bisher nicht gekommen. Henry Davey's „*History of english music*" (1895) ist ebensowenig in der Lage, den Punkt Dunstable klarzulegen als Willibald Nagel's „Geschichte der Musik in England" (1897). Ersterer begnügt sich mit einer gewissenhaften Registrierung des schon vorher Bekannten, Nagel aber versteigt sich zu Negationen, die den historischen Tatsachen bisweilen geradezu widersprechen. Daß z. B. „das rhythmische Leben bei Dunstable oft noch völlig schlummere", dürfte schwerer zu beweisen sein als das Gegenteil davon, und daß die Behauptung, „er verdankte seinem Vaterlande keinerlei künstlerische Anregung", den Tatsachen geradewegs zuwiderläuft, werden wir nachzuweisen Gelegenheit haben. Der 2. Band der „*Oxford History of Music*" liegt leider noch nicht vor; es steht dahin, was er uns Neues bringen wird.[3])

* * *

---

[1]) Lediglich Arnold (in Chrysander's Jahrb. II.) erkannte deren Unrichtigkeit.

[2]) Frei nach Crétin's „*Déploration*".

[3]) Während mir dieser Bogen zur Korrektur zugeht, ist die „Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460" von Johannes Wolf erschienen. Dieselbe erbringt für das von uns behandelte Problem keine neuen Gesichtspunkte, vielmehr bewegt sich Wolf, soweit die Tonkunst Britanniens in Frage kommt, in demselben *circulus vitiosus*, wie seine Vorgänger. — Zu gleicher Zeit macht mich Herr Dr. Schwarz, dem ich für diese Mitteilung bestens danke, auf das soeben in London bei E. Stock erschienene Buch „*Dunstable its History*" von

Der Lebenslauf Dunstable's

liegt vollkommen im Dunkel. Wir kennen lediglich Dunstable's Sterbedatum: 24. Dezember 1453 (und nicht 1458 wie bei Burney, Fétis u. a. zu lesen ist) und seine Begräbnisstätte: die Kirche des heiligen Stephanus Walbrook zu London. Ob der von Heinrich I. gegründete Ort *Dunstable* in der Grafschaft *Bedfordshire* am Fuße der *Chiltern*hügel sein Geburtsort gewesen ist, oder ob er den Namen „von Dunstable" erst später erhielt, weil er dem Kloster dieses Ortes als Kleriker angehörte — läßt sich vor der Hand nicht entscheiden, da noch zu viele Widersprüche zu lösen sind, welche das Leben dieses Mannes betreffen.[2])

Zunächst fällt der Name an sich auf. Im 15. Jahrhundert hatten die Engländer schon regelmäßig einen Familiennamen. Dunstable ist kein Familien-, sondern ein Ortsname. Die Beifügung des Ortsnamens an den Vornamen Johannes könnte nun darauf führen, daß auch Johannes nur der Klostername ist und dieser Frater Johannes ursprünglich ganz anders geheißen haben mag, ehe er in das Kloster eintrat. Das wäre eines.

W. G. Smith aufmerksam. Leider ist mir dasselbe im Augenblicke nicht erreichbar; ich werde mich bemühen, im Register über dasselbe Auskunft zu geben. — Zwei *„Notes on Dunstable"* von Pearce und Barclay-Squire, welche anläßlich des 450. Todestages Dunstable's geschrieben, aber erst dreiviertel Jahre nach diesem Gedenktage in der Zeitschr. der I. M. G. (V. Jahrg. S. 488 ff.) veröffentlicht wurden — am Todestage Dunstable's selbst (24. Dezember 1903) erschien lediglich mein Aufsatz „Der Ahnherr unserer Tonkunst" in den „Signalen für die Mus. Welt" — enthalten außer der Mitteilung über die Restaurierung der Grabschrift Dunstable's (s. S. 36/37) keine bemerkenswerten neuen Nachrichten.

[2]) Stephen Morelot's Worte *„Ce compositeur Ecossais d'origine" („De la musique au XV^e^ siècle")* beruhen wohl auf einem leicht begreiflichen Irrtum. Der Dijoner Rechtslehrer mag an den Schriftsteller Duns Scotus gedacht haben und durch eine Gedankenkreuzung wurde aus Dunstable ein Schotte. Vielleicht verwechselte Morelot auch die Stadt Dunstable mit Dunbar in Schottland. Gleichwohl scheint mir sein Irrtum insoweit von einer richtigen Ahnung geleitet gewesen zu sein, als er wahrscheinlich den Komponisten Dunstable für einen Kelten hielt und dabei an die bekannte Begabung der Kelten (z. B. der Schotten) für die Musik dachte. Ambros, der an anderer Stelle die Biographie Dunstable's genau kennt, schrieb auf Seite 384 des II. Bandes (neue Auflage) den „Schotten Dunstable" bedenken-, vielleicht auch gedankenlos von Morelot ab (so daß er sich selbst widerspricht), und der gleiche Lapsus, gewiß auch aus einer Anlehnung an Morelot hervorgegangen, unterläuft Arnold (Chrys., Jahrb. f. musik. Wiss. II. S. 52), indem er gar die Ansicht äußert: „Dunstable nenne sich nach einem gleichnamigen Dorfe in Schottland". Auf welcher Landkarte er wohl dieses Dorf gefunden hat?

Des weitern sind von Dunstable zwei Grabschriften erhalten. In der einen heißt es „Dies Grab schließt ein .... den Joh. Dunst.", in der andern „Hier ruht unter dem Staub .... Johannes Dunstapil". — Nun kann doch ein Mann nicht an zwei Orten begraben sein!!

Vielleicht werde ich also nicht fehlgehen, wenn ich die — mangels Zutritts zu englischen Archivquellen allerdings nur vage — Vermutung ausspreche, daß den Namen Dunstable zwei Komponisten geführt haben, die zu verschiedenen Zeiten lebten.

Der eine von diesen könnte mit seinem bürgerlichen Namen Lyonel Power geheißen haben. Denn dieser Komponist steht zweifellos zu Dunstable in irgend einer näheren Beziehung. Schon die lange Reihe von Kompositionen, die, in verschiedenen Handschriften erhalten, hier dem Dunstable, dort dem Leonel zugeschrieben werden, scheint darauf hinzuweisen, daß der gleiche Mann zwei Namen hatte. Auch der Umstand, daß der Zuname Leonel's in einer einzigen Handschrift genannt wird, ist auffallend. Dazu kommt, daß von den Lebensdaten Leonel's auch nicht das mindeste bekannt ist.[1]) Dazu kommt des weitern, daß Dunstable's oft zitierter Traktat nicht auffindbar ist,[2]) dafür aber ein solcher von Lionel Power vorliegt (abgedruckt bei Hawkins und bei Burney). Dazu kommt ferner, daß dem Stile nach Dunstable's und Leonel's Kompositionen sich zum Verwechseln ähnlich sehen, was sich sonst keineswegs bei allen von den englischen Komponisten jener Zeit erhaltenen Kompositionen konstatieren läßt. Dazu kommt endlich, daß von Dunstable, der doch lange Zeit in England gelebt haben muß, wo er auch begraben liegt, dort eine einzige (aus dem Ausland stammende) Komposition, die seinen Namen trägt, erhalten ist, während unter dem Namen Lionel (Power) eine ganze Reihe von Kompositionen in

---

[1]) Schon Barclay-Squire findet dies bei einem Manne von der Bedeutung Leonel Power's überaus merkwürdig. Siehe S. B. d. I. M. G. II. 342 ff.

[2]) Ein im britischen Museum befindlicher Traktat (siehe *Catalogue of the manuscript music in the British museum, pag. 76*), an dessen Ende der Vermerk *„Qd Dunstable"* steht, ist, wie Coussemaker *(script. III. pag. XVIII)* beweist, der *„libellus practice cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris"*, wie sich dieser auch in Pariser, St. Deodater, Einsiedler, Pisanischen u. a. Bibliotheken findet. (Er stammt von dem fortschrittlichen, nicht von dem konservativen De Muris.) Jene Fußnote der Handschrift kann also keinesfalls eine Autorschaft bezeichnen. Übrigens scheint dieselbe auch nicht den Komponisten des 15. Jahrhunderts, sondern den sogleich nachzuweisenden Johannes Dunstable des ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts zu bezeichnen, u. zw. vermutlich als den — Schreiber des Traktates, wie gewöhnlich die Fußnoten. Dieser Dunstable ist ja ein Zeitgenosse des Joh. de Muris.

England aufgefunden wurden. (In der Heimat führte er eben den bürgerlichen Namen.)

Für einen selbständigen älteren Komponisten vor Dunstable, wie dies Riemann behauptet,[1]) können wir Leonel keinesfalls ansehen, sonst würde ihm wohl der Ruhm des Dunstable zugefallen sein. Denn an Produktivität sowohl als in der prinzipiellen Art der Faktur stand er ihm, wie wir nach den vorliegenden Kompositionen urteilen dürfen, nicht nach.[2])

Nehmen wir dagegen an, daß Johannes nur der Dunstabler Klostername des Leonel Power gewesen sei, so finden sowohl die vorgenannten, als eine Reihe anderer merkwürdiger Umstände eine einfache Erklärung. Denn daß es nun sehr wohl möglich ist, daß Lyonel Power — und somit der berühmte Dunstabel — jener wallisische Große Powes[3]) sei, der ein Freund König Heinrich V. war und ihm

---

[1]) „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jh." S. 142. — Riemann's Behauptung, Lionel Power heiße in den „Trienter Codices" Lionello Polbero, ist irrig. Dieser Name findet sich in den „Trienter Codices" überhaupt nicht. Lediglich im Cod. 37 des *liceo music.* zu Bologna ist ein dreistimmiges *„Salve regina"* von „Iconell (Leonell) polbero" enthalten, doch kann auch das nur ein Lesefehler sein, da, wie Eitner (Quellenlexikon) mitteilt, das w (besonders in englischen Handschriften) wie lb geschrieben ist. In den „Trienter Codices" heißt dieser Komponist regelmäßig Leonel, Lionel, Leonellus Anglicus, Leonelle etc. ohne Zunamen. Auch Coussemaker irrt natürlich, wenn er im Prospekt von *„Les harmonistes du XIV^e^ siècle"* den Leonel Polbero der *„école italienne"* zuweist. Hinter wie vielen romanisierten Namen mag noch ein Engländer verborgen sein!

[2]) Der Identität Dunstabel's und Lionel Power's scheint nun zwar entgegenzustehen, daß z. B. Hothby die Namen Dunstable und Leonel nebeneinander anführt. Doch ist dies ganz irrelevant, da es sich bei solchen Aufzählungen nur um die Nennung von ein paar bekannten Namen handelt und nicht darum, wie vielen verschiedenen Personen dieselben zukommen.

[3]) Siehe Seite 28. — Powes oder Powys oder Powysia ist einer der drei Teile von Wales: Nord-Wales, Süd-Wales (auch Westwales oder Cornwales) und Powysia. Es ist der an England angrenzende Teil. (*„Powisia, quasi media et orientalis"* sagt Giraldus Cambrensis in der *„Descriptio Cambriae"*.) — Über die Gefangennahme Oldcastle's — (NB. des Urbildes von Shakespeare's Falstaff!) — berichtet Johannes Capgrave im *„liber de illustribus Henricis": A. D. 1417: „Oldcastle captus est per clientes domini de* ***Powes.*** *"* — *„Redmanni historia Henrici Quinti"* berichtet: A. D. 1417: *„Deprehensus in finibus Walliae, in dominio domini* ***Powes,*** *non sine multorum periculo vitae discrimine, nonnullorumque caede. Multis vulneribus ipse affectus deducitur a domino* ***Powes*** *ad ducem Bedfordiae."* (NB. Der Ort Dunstable liegt in der Grafschaft Bedford!). — Elmham im *„liber metricus de Henrico Quinto"* erzählt: *„Hic domini* ***Powys*** *capitur probitate clientum."* Und in Walsingham's *„Historia Anglicana"* heißt es: *„Missus est dominus de* ***Powysia,*** *qui*

den Lollardenführer Oldcastle gefangen nahm und auslieferte, ist schon früher erwähnt worden. Zugleich hatten wir auch darauf hingewiesen, daß, falls sich diese Hypothese als richtig erweist, die Stellung Morley's gegenüber „jenem Menschen, dessen (gemeinüblicher) Name Johannes Dunstable ist“ (*„yea one whose name is Johannes Dunstable“*) leicht erklärt ist.[1]) — —

Was fangen wir nun mit dem zweiten Johannes Dunstable an, der, wenn es zwei Gräber Dunstable's gibt, einmal gelebt haben muß?

Nun — da finde ich in den Annalen des Priorats von Dunstable[2]) einen Johannes de Dunstaple, der *„in die Annunciatonis Domini“* des Jahres **1291** in den Orden eintrat und *„Anno gratiae MCCXCII die Annunciatonis Dominicae“* zum Kanonikus befördert wurde *(in canonicum est admissus)*.

Dieser Johannes Dunstable ist es meines Erachtens, auf welchen sich die ohne Jahreszahl erhaltene Grabschrift bezieht; dieser ist es, der, ein Zeitgenosse des Johannes de Muris, den im britischen Museum erhaltenen Traktat dieses Theoretikers abschrieb;[3]) dieser ist es auch, von dessen Hand eine alte Handschrift geometrischen Inhalts herrührte, welche im Jahre 1438 ein nicht genannter Schreiber umarbeitete.

In der *Bibliotheca Bodleiana* zu Oxford ist nämlich ein Manuskript erhalten *„Longitudo et latitudo locorum praecipue in Anglia secundum aliam antiquam scripturam de manu Dustapli“* mit der Randbemerkung *„Anno Gratiae 1438 die mensis Aprilis“* (s. Grove *„Dictionary“ Appendix* S. 620b). Nun kann doch ein Werk des 1453 verstorbenen Dunstable nicht im Jahre 1438 als eine „alte Schrift“ zitiert, geschweige denn überarbeitet werden! Der Autor dieser geometrischen Abhandlung mag vielmehr (womit auch der Gebrauch des harten p übereinstimmt) der in den *Annales de Dunstaplia* unter den Jahren 1291 und 1292 genannte Kanonikus sein, dessen Lebenszeit etwa mit derjenigen des jüngeren Johannes de Garlandia und der beiden Johannes de Muris zusammenfällt, und dem vermutlich jene Grabschrift zugehört, die kein Datum enthält, dafür aber den Namen „Dunstapil“ schreibt,[4])

---

duceret eum manu forti. Qui et adduxit eum Londonias.“ — — Es würde vollkommen den Sprachgesetzen entsprechen, daß, wie aus der ursprünglichen Form Powysia Powys und daraus Powes wurde, auch weiter im Munde der Engländer aus Powes Power entstand. — Quellenangaben siehe Literatur II unter den betreffenden Namen.

[1]) Vergl. S. 62. [2]) Siehe Literatur II *sub „Annales Monastici“*.

[3]) Siehe S. 33, Anm. 2.

[4]) Die Grabschrift, welche „Dunstable“ schreibt, scheint jüngeren Datums.

wie derselbe der in England im 14. Jahrhundert üblichen, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts aber nicht mehr gebräuchlichen Form entspricht.

Diese Grabschrift — mitgeteilt in Weewer's (Weawer's) *„Funeral Monuments“ (1631)* pag. 587 — hat den berühmten John of Wheathamstead (Whethamstede), nachmals Abt von St. Albans, zum Verfasser und lautet:

„Upon John Dunstable, an astrologian, a mathematician, a musitian, and what not.

„Musicus hic Michalus alter, novusque Ptholomeus,
Junior ac Athlas, supportans robore celos,
Pausat sub cinere; melior vir de muliere
Numquam natus erat; vicii quia labe carebat,
Et virtutibus opes possedit vincus omnes.
Cur exoptetur, sic optandoque precetur:
Perpetuis annis celebretur fama Johannis
Dunstapil; in pace requiescat, et hic sine fine.“

Sinngemäß verdeutscht:

Hier ruht unter dem Staub ein Musiker, der wie ein zweiter
Michalus war, ein neuer Ptholomeus, der so wie Athlas
Durch seine Kraft die Himmel emporhielt. Bessere Söhne
Hat keine Mutter geboren; denn frei von Schuld und von Fehlern
Lebte er stets; alle Gaben der Tugenden waren ihm eigen.
Folgt' ihm im Leben die Liebe, so geh' an die Nachwelt die Bitte:
Ewige Zeiten mögen noch feiern den Namen von Johann
Dunstapil! Ruhe sanft! Deines Ruhms auf der Welt sei kein Ende!

Bei diesem Epitaph fehlt eine Datumangabe, und auch der Hinweis auf den Verfasser kann keine zeitliche Bürgschaft bieten.

Genauer und zweifellos jenem Komponisten angehörend, an dessen Namen die *„ars nova“* geknüpft wird, ist die zweite Grabschrift, die sich in der Kirche des heiligen Stephanus Walbrook zu London findet und von Stow in *„Survey of London“ (4th édition, 1633)* pag. 245 und in *Fuller's „Worthies“ (1662)* mitgeteilt wird. Dieselbe wurde anläßlich der Gedenkfeier, welche die *Incorporated Society of Musicians* in diesem Jahre (am 450. Todestage Dunstable's) veranstaltete, restauriert und korrigiert und hat nun folgenden Wortlaut (nach Ch. W. Pearce in der Zeitschr. der I. M. G. V. Jahrg. S. 491):

„*Clauditur*[1]) *hoc tumulo, qui Coelum pectore clausit,*
Dunstable Joannes[2]). *Astrorum conscius ille*[3])
Indice[4]) *novit Uraniâ*[5]) *abscondita pandere coeli.*
Hic vir erat tua laus, tua lux, tibi[6]) *musica, princeps*[7]),
Quique tuas dulces[8]) *per mundum sparserat artes*[9]).
Anno Mil. C quater[10]) *semel L. tria*[11]) *jungito, Christi*
Pridie natalem[12]), *sidus transmigrat ad astra.*
Suscipiant proprium civem coeli sibi cives."

In deutscher Übertragung:

Hier dies Grab umschließt, des Brust einen Himmel umschlossen:
Dunstable John, den vertrauten Mitwisser der ew'gen Gestirne,
Ihn, dessen Kunst die Geheimnisse himmlischer Zeichen erkundet.
Dieser Mann, o Musik, war dein Fürst, war dein Ruhm, deine Leuchte,
Er, der zuerst in der Welt als schöne Kunst dich verbreitet.
In dem Jahre eintausend und vierhundert und dreiundfünfzig
Vor dem Tage der Christnacht entfloh sein Geist zu den Sternen.
Mögen die Himmlischen ihn dort als würdigen Bürger empfangen.

* * *

Fest steht also nur, daß Dunstable in England begraben liegt; andere unumstößliche, voll beweisbare Tatsachen über seinen Lebenslauf beizubringen, bin ich heute nicht imstande. Aber mit Nagel anzunehmen, daß ihn der Unwille gegen Richard II. († 1399) aus dem Vaterlande vertrieben habe, liegt nicht der allermindeste Grund vor. Viel

---

[1]) Fuller und Stow (abgedruckt in Grove's „*Dictionary*") lasen: *Claudit.*
[2]) F. und St. lasen: *I. juris.*
[3]) Fuller las: *ille*, Stow las: *illo.*
[4]) F. und St. lasen: *Iudice.*
[5]) F. und St. lasen: *hiramis.*
[6]) F. und St. lasen: *tua.*
[7]) Da Ambros diese Grabschrift bekannt sein mußte, begreife ich nicht, wie ihn das Gedächtnis so im Stiche lassen konnte, von Ockeghem zu behaupten, er habe als Erster den Titel „Fürst der Musik" erworben, da er in einer Trauerkantate des Johannes Lupi „*Musicorum princeps*" genannt werde (s. Ambros III. S. 172). „*Princeps Musicae*" (Dunstable) will noch etwas mehr sagen als „*princeps Musicorum*" (Ockeghem)! Letzteres heißt ja gar nicht „Fürst der Musik", sondern „Erster der Musikanten"!
[8]) Fuller: *fulces*, Stow: *dulces.*
[9]) Fuller: *sparserat artes*, Stow: *sperserat onus.*
[10]) F. und St. lasen: *Equater.*
[11]) F. und St. lasen: *trias.*
[12]) F. und St. lasen: *natale.*

wahrscheinlicher ist es, daß er, wie schon auseinandergesetzt wurde, der von den Lollarden bestgehaßte Mann Englands war und deshalb sein Vaterland auf einige Zeit verließ, zumal, wie wir hörten, der Ort Dunstable der vornehmste Herd des Wiclifismus war.[1])

Um 1420 weilte er wohl jedenfalls in England oder im englischen Nordfrankreich im Gefolge seines königlichen Herrn Heinrich's V., des Schutzherrn und Förderers von Musik und Kirche. Das scheint eine Komposition von ihm „*Gaude virgo Katerina*" im Kodex VI. H. 15 der Bibl. Estense zu Modena zu beweisen. Denn es liegt nahe, dieselbe auf Katharina, die Tochter Karls VI. von Frankreich zu beziehen, die am 2. Juni 1420 ihre Vermählung mit König Heinrich V. von England feierte.

Die Verbindung dieser zwei edelgearteten Fürstensprossen scheint überhaupt die Tonkunst in bisher ganz ungeahnter Weise angeregt zu haben. So können z. B. Dunstable's „*Gaude virgo salutata*" und eine andere Komposition „*Gaude felix,*" beide in dem gleichen Kodex, sehr wohl zu dieser Gelegenheit komponiert worden sein. Aber auch bei vielen scheinbar vollkommen kirchlichen Motetten läßt sich aus den Namen der angesungenen Heiligen oder anderen Andeutungen eine Beziehung zu historischen Ereignissen vermuten. So scheint mir z. B. ein Begrüßungsgedicht Dunstable's an seine königliche Herrin und einen an dieselbe gerichteten Willkommgruß in seiner Heimatsstadt (oder wenigstens seiner Klosterheimat) eine Komposition darzustellen, die im Trienter Kodex 89 an allererster Stelle steht (fol. 1a; Kat. No. 508), zwar anonym ist, aber nach allen Stileigentümlichkeiten, die uns später beschäftigen werden, Dunstable zugesprochen werden darf. Das ganze Stück ist nur 21 imperfekte Breven lang und hat eine zum Teil leider verwitterte Überschrift, die zwar (für spätere Zwecke, inbesondere für den Export nach dem Kontinent!) in kirchlich-liturgischem Sinne umgemodelt scheint, aber doch die ursprüngliche Gestalt vermuten läßt. Dieselbe beginnt „*Ave Katherina martir et regina vera sponsa xxi xxum etc. in dunst. . .*" (weiterhin verwittert). Aus dem weiteren Kontext heben sich die Worte „*rosa lacte fluis*" deutlich ab. Es liegt auf der Hand, daß die einige Zeilen lange Überschrift der ganz kurzen Komposition nicht bedeutungslos sein kann, zumal die Worte Katharina, Königin, Braut etc. vollkommen der obengenannten Gelegenheit entsprechen, während als wirklich zu singender (vermutlich nachträglich

---

[1]) Siehe Seite 28.

untergelegter) Text die Hymne „*Ave maris stella*“ erscheint.[1]) Von anderen Kompositionen, die auf die Königin Katharina Bezug haben, wird noch später die Rede sein.

Nach dem Tode König Heinrichs V. (1422), dessen Gunst er bei der Kunstfreundlichkeit dieses Herrschers wohl ohne Zweifel genoß, dürfte Dunstable ins Ausland gegangen sein. Daß ihn da der Hof Philipps von Burgund, des Sohnes des 1419 ermordeten Jean-*sans-Peur*, als des kunstsinnigsten Fürsten jener Zeit am meisten anzog, kann als gewiß gelten, zumal den Vertrag von Troyes (1420), dem die obenerwähnte Hochzeit Heinrich's V. und Katharina's zu Rouen (nach anderen Nachrichten ebenfalls zu Troyes) folgte, jener Fürst vermittelt hatte, der dann auch Trauzeuge König Heinrich's V. gewesen ist. Überdies erzählt ja auch Martin le Franc davon, daß am burgundischen Hofe die Engländer zuerst große Bewunderung fanden. So mag denn Dunstable in die burgundischen Niederlande gekommen sein, dort in Binchois und du Fay, vielleicht auch in Ockeghem würdige Schüler gefunden und wohl auch die Blüte der bildenden Künste daselbst (Hubert und Johann van Eyck) lebhaft beeinflußt haben; wissen wir doch, daß die großen Maler jener Zeit auch durchweg gute Musiker waren und der Darstellung der Musik und der Musikpflege ein besonderes Augenmerk zuwandten. (Die singenden Engel am Genter Altar!)

Daß er sich auch am Hofe des Herzogs von Burgund zu Dijon aufhielt, scheinen die von ihm stammenden Kompositionen im Kodex von Dijon zu beweisen. Hier dürfte er aber um 1437 nicht mehr geweilt haben, sonst würde wohl Martin le Franc seiner ebenso als eines persönlichen Bekannten Erwähnung tun wie du Fay's, dessen Bekanntschaft er in dem genannten Jahre nach eigenem Bericht am burgundischen Hofe gemacht hat.

Jedenfalls muß Dunstable ein ziemlich langes Leben gegönnt gewesen sein, wenn er sich auch mit der Astronomie so fleißig beschäftigte, wie seine Grabschrift es sagt. Dürfen wir nach der langen Lebensdauer seiner hervorragendsten Nachfolger einen Schluß auf seine Tage ziehen, so möchten wir also seine Geburt um das Jahr 1375 ansetzen.

* * *

---

[1]) Die gleiche Komposition kehrt, aber nur mit dem Text „*ave maris stella dei mater alma atque semper virgo felix celi porta*“ im Trient. Kod. 90 fol. 344a (Kat.-No. 1054) wieder.

Es wird gut sein, weitere Konjekturen zu unterlassen und der zielbewußten (nicht allein auf musikalische Manuskripte zu beschränkenden) Quellenforschung im Archiv des Klosters zu Dunstable, in den Aufzeichnungen aus der Zeit König Heinrich's V., speziell über die Musiker an seinem Hofe, im Archive der Westminsterabtei, (wo leider ein Brand kostbare Schätze vernichtete,) in Oxford, (wo Dunstable möglicherweise an der Universität geweilt hat) in den Archiven zu Dijon, Cambrai, Gent, Brügge, zu Venedig, (wo er gewiß hinkam,) Pavia, Padua, Rom, Modena etc. etc. ein sorgfältigeres Augenmerk zuzuwenden, als es bisher geschah. — —

Daß übrigens die Person Dunstable's gegenüber dem großen Werke, das sich an seinen Namen knüpft, in den Hintergrund tritt, bedarf wohl keiner Versicherung. Wäre er es nicht gewesen, der die Reformation der Tonkunst durchführte, so wäre es ein anderer gewesen, für den bei gleichem Talent die gleichen Vorbedingungen und Lebensbedingungen vorhanden gewesen wären. Welches aber waren die Vorbedingungen und Lebensbedingungen der neuerstehenden Musikblüte? Woher kam der Same und wer war der Gärtner?

Dies sind überaus schwerwiegende Fragen für die allgemeine Musikgeschichte. Indeß — bis auf den heutigen Tag hat niemand auch nur versucht, eine Antwort zu geben. So soll denn dies unsere Aufgabe sein! —

Werfe ich nun, um den ersten Schritt zu tun, eine Frage auf, die für die rückschreitende Forschung eigentlich die wichtigste ist: Welcher Zusammenhang besteht zwischen der früheren Kunstpflege und dem Auftreten Dunstable's? — so muß ich die Bemerkung vorausschicken, daß diese Frage wissenschaftlich noch gar nicht behandelt wurde. Denn wenn Nagel, der Dunstable scheinbar ein eigenes Kapitel widmet, von einem „Übergang von naivem zu bewußtem Schaffen“ oder von einem angeblichen „Mißverhältnis zwischen Wollen und Vermögen“[1]) oder von einem „prinzipiell überwundenen Standpunkt der mechanischen Setzweise früherer Zeiten“ spricht, so sind das lediglich Phrasen, die für jede Kunstperiode in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleich richtig (und gleich unrichtig) sein können. Damit ist aber der historischen Forschung nicht gedient.

---

[1]) Bei Dunstable ein Mißverhältnis zwischen Wollen und Vermögen zu beurteilen, erkläre ich mich inkompetent; denn ich weiß nur, was Dunstable vermocht und wie er seine Zeitgenossen begeistert, nicht, was er gewollt hat. Wer kann mehr wissen?

Da wird es vielleicht eher zu einem Resultat führen, wenn wir die große Mühe nicht scheuen, die Nachrichten der Chroniken und zeitgenössischen Geschichtsschreiber, die ja heutzutage zum großen Teile von gelehrten Gesellschaften im Drucke zugänglich gemacht wurden, einer Revision zu unterziehen. —

Nun bedeutet es zwar einen schweren Verlust für uns, daß die Annalen des Priorats von Dunstable[1]) gerade über die Zeit, welche für unsere Betrachtung die wichtigste ist, gar nichts berichten. Da dieselben aber eine geschlossene Chronik von Anno Domini 1 bis 1296 bieten, im Appendix überdies interessante Notizen für die Jahre 1302, 1306, 1324, 1326, 1349, 1351, 1363, 1367, 1369, 1370, 1375, 1381, 1388 und 1459 enthalten, so werden wir denselben manche wertvolle Mitteilung entnehmen können. Wir werden wenigstens den Boden kennen lernen, dem jener Baum entsproßte, dessen Früchte sich über die ganze Welt verbreiteten.

Da ist es denn vor allem beachtenswert, daß Heinrich I. († 1135), gleichzeitig das Kloster zu Rading, das Priorat zu Dunstaple und die Abtei von St. Maria de Prés zu Rouen gegründet hat. Von Belang ist ferner, daß die drei Klöster Reading, Evesham und Dunstable in regem Wechselverkehr standen[2]) und daher wohl auch in der Musikpflege sich auf gleicher Höhe hielten. Hat nun Reading seinen John of Fornsette, der dort um das Jahr 1226 den berühmten sechsstimmigen Kanon „*sumer is icumen in*“ niederschrieb[3]) (was man nicht mit komponierte verwechseln wolle!), so hat Evesham wenig später seinen Walter Odington (ca. 1290), der als erster der uns bekannten Theoretiker auf die Konsonanz des Dreiklangs mit Oktavenverdoppelungen hingewiesen und in den richtigen Proportionen für die große und kleine Terz die theoretische Grundlage der Musik richtigzustellen sich bemüht hat.[4]) Um dieselbe Zeit aber finden wir in Dunstable einen Mann erwähnt, dessen Name in der Musikgeschichte eine große Rolle spielt, den Kanonikus Johannes Garland, und zwar unter dem Jahre 1289.[5])

Nun hat bekanntlich Riemann nachgewiesen, daß neben Johannes de Garlandia, dem Verfasser der zwischen 1190 und 1240 (vermutlich

---

[1]) Siehe Literatur II sub „*Annales Monastici*“.

[2]) Vergl. auch das „*Chronicon Abbatiae Eveshamensis*“.

[3]) Vergl. Grove, „*Dictionary of music*“ III. 765—768 und IV. 1—3. Adler, „Die Wiederh. und Nachahm. in d. Mehrst.“ V. S. II. 271 ff.

[4]) Couss., *scr. I.* S. 202, korrigiert bei Riemann, „Gesch. d. Musikth.“ S. 120.

[5]) Die betreffende Notiz lautet: „*Johannes Em, Johannes Garland, et Johannes Elyoth inde culpabiles subtraxerunt se et prior habuit catalla eorundem.*“

um 1230) geschriebenen „*musica mensurabilis*“ (in Couss., *script. I.*) als erstem dieses Namens, ein zweiter gleichnamiger Theoretiker anzunehmen ist, der als Verfasser der „*optima introductio in contrapunctum pro rudibus*“ (in Couss., *script. III.*) und als Gewährsmann der „*introductio musicae secundum Johannem de Garlandia*“ (in Couss., *script. I.*) sowie des Philipp von Vitry („*Ars contrapunctus*“ in Couss., *script. III. 23 ff.*) um das Jahr 1300 tätig gewesen sein müßte.[1])

Es kann daher als höchstwahrscheinlich gelten, daß dieser zweite Garland — Garland und Garlandia sind Varianten, wie sie sich unzählige Male finden,[2]) — derjenige ist, den wir im Jahre 1289 in Dunstable finden; denn nicht nur die Zeit stimmt ganz genau, auch eine bisher unerklärte Erscheinung der Theorie findet eine befriedigende Lösung.

Der im Jahre 1326 verfaßte dialogische Traktat des Robertus de Handlo (in Couss., *script. I. 383 ff.*) schreibt nämlich die Erfindung, id est Einführung, des „*punctum divisionis*“ dem Garlandia (und dem Petrus de Cruce) zu. Nun verwendet aber schon Walter Odington in seinem Traktate „*De speculatione musicae*“ (Couss., *script. I.*, S. 236) sowohl den Punkt als das Ringelchen *(parvulus circulus)* für die Teilung komplizierterer Notengruppen. Daraus schließt Riemann („Gesch. d. Musikth.“ S. 176): „Es sieht fast aus, als liege hier ein Irrtum Handlo's „vor, als sei Odington der Autor dieser Neuerung, welche dann der „nur wenig nach Odington schreibende Handlo seinem Zeitgenossen, „dem jüngeren Garlandia, zuschrieb.“ Diese Konjektur entfällt, wenn wir die Nachbarschaft von Evesham und Dunstable und die Wechselbeziehungen zwischen den beiden Orten in Anschlag bringen. Garland mag den Gedanken zuerst gehabt und gelegentlich Odington mitgeteilt haben; dieser griff ihn sogleich auf und brachte ihn zu praktischer Anwendung. Handlo braucht sich also durchaus nicht geirrt zu haben, denn Garland ist nicht jünger als Odington, sondern dessen Zeitgenosse. — — —

In und um Dunstable muß überhaupt ein reger musikalischer Geist geherrscht haben. Dafür spricht z. B., daß Datumangaben oft also umschrieben werden: „*Dominica, qua cantatur . . . .*“ (z. B. „*isti sunt dies*“; *sub anno 1208*), daß die Abhaltung des Gottesdienstes in

---

[1]) „Gesch. der Musikth. im 9. bis 19. Jahrh.“ — Der Gedanke stammt aber nicht von Riemann, sondern von Coussemaker. Siehe *script. I.* Seite X: „*Nos quidem duos nomine Garlandianos scriptores exstitisse opinamur*“ etc.

[2]) Auch der erste Garlandia erscheint in den Handschriften als Garland und Gerland. Siehe Coussemaker, *scriptores I.*, in den Einleitungen.

der Kirche rundweg „*cantare*“ genannt wird *(sub a. 1207)*,[1]) daß bei der feierlichen Absolution König Johann's ausdrücklich hinzugefügt wird „*conventu alta (!) voce cantante »Te Deum laudamus«*“ *(sub a. 1212)*, besonders aber, daß die Bewohnerschaft des kleinen Ortes Tebworth (lateinisch: Teburthe) bei Dunstable zu dem Zwecke schon von altersher Ländereien gewidmet hatte, daß ein geregelter Kirchengesang in ihrer Kapelle eingerichtet sei. Ja, diesen mochten sie so wenig entbehren, daß sie im Jahre 1286 (also gerade in der Zeit des Garland und des Odington) geradezu gegen den Prior von Dunstable, der ihnen den Gesang vorenthielt, revoltierten und mit ihrer Beschwerde bis an den königlichen Hof gingen.[2])

Daß dieses gesteigerte Musikbedürfnis, bei dem man nicht nur an Vokal-, sondern auch an Instrumentalmusik in der Kirche zu denken hat, auf die Durchsetzung des ganzen Landes mit den im Jahre 1282 unterworfenen Walen zurückzuführen sei, deren musikalische Qualitäten uns noch beschäftigen werden, scheint mir ganz natürlich. Wird doch in den Annalen von Dunstaple unter dem Jahre 1282 ausdrücklich vermerkt: „Der König empfing auch unzählige Geiseln aus den Vornehmsten von Wales und verteilte diese durch alle Teile Englands.“ [3]) Diese Bemerkung ist nicht zufällig eingestreut, sondern schließt sich an eine Reihe vorhergehender Notizen an. Berichte über Wales und die Wälischen nehmen nämlich in den Annalen von Dunstable den breitesten Raum ein, und es kann als gewiß angenommen werden, daß im Orte Dunstable die wälische Musik ebenso bekannt geworden ist, wie wälische Sage und Dichtung, deren Kenntnis ein Hinweis auf die Prophezeiungen Merlin's erkennen läßt.[4])

---

[1]) Im Jahre 1208 wurde ganz England und Wales mit dem Interdikt, König Johann mit dem Banne belegt (im Streit mit Papst Innocenz III. über die Wahl eines Erzbischofs von Canterbury). Daraufhin ergreift der König folgende Maßregel: „*Eodem anno (1208) in Pascha jussit rex omnia bona religiosorum et clericorum capi in manus suas, et quod terram suam exiret, qui nollet cantare.*“

[2]) A. D. 1286: „*Homines de Teburthe instanter et turbulenter petierunt, quod prior faceret eis cantariam in capella de Teburthe, aut redderet eis terras, quas progenitores eorum pro ipsa cantaria habenda antiquitus donaverunt. Et prior respondit, quod dicta cantaria a tempore, quo ecclesia de Chalgrave domui de Dunstaple data fuit, per praedecessores suos priores de Dunstaple non est facta. Et dicti parochiani ad curiam domini regis pro litera regia contra nos habenda transmiserunt, nec potuerunt impetrare.*“

[3]) „*Accepit quoque rex ex nobilioribus Walliae obsides innumeros, et per partes Angliae destinavit.*“

[4]) A. D. 1282: „*... juxta prophetiam Merlini facta est magna regni desolatio, velut si flumina sanguine manarent.*“

Diese Zitierung Merlin's in den Annalen von Dunstable gibt zu denken. Merlin war nämlich ein altbritannischer (kymrischer) Zauberer und Prophet und nahm als der größte der drei bedeutendsten Druiden[1]) in dem kymrischen Druiden- und Bardenwesen eine hervorragende Stelle ein. Ob diese walischen Druiden sich in Cambrien seit Cäsar's Zeiten ununterbrochen fortgepflanzt, oder ob dieselben, wie Holtzmann[2]) behauptet, erst durch eine keltomanische Renaissance im 12. Jahrhundert wieder ins Leben gerufen wurden — ist für unsere Betrachtung belanglos. Bestimmt wissen wir, daß sie um die Mitte des 12. Jahrhunderts existieren, da der Barde Kynddelw um 1150 den Fürsten von Wales Vorstellungen machte, daß das Druidentum der Kirche nicht gefährlich sei und angeblich in keinem Widerspruch zum Christentum stehe. Gleichwohl bleibt Merlin geradezu ein typischer Repräsentant des Heidentums und ist als solcher auch in den Dichtungen der walischen Barden Aneurin, Taliesin, Llywarch etc.[3]) deutlich zu erkennen. Ja, wenn wir dem Grafen Villemarqué[4]) glauben dürfen, so lebt Merlin und der Druide noch heute im Munde des Volkes in Armorica und Cornwales.[5]) Daß

---

[1]) Myrddin ab Morvryn (Merlin), Myrrdin Emris, Taliesin Ben Beirdd.

[2]) „Kelten und Germanen." Stuttgart 1855.

[3]) Siehe: Thomas Stephens, „*The literature of the Kymry*" II. c. 4. Th. Hersart de la Villemarqué, „*Myrrdhinn, ou L'Enchanteur Merlin, son histoire, ses oeuvres, son influence.*" Paris 1856. San Marte (A. Schulz), „Die Sagen von Merlin". Ders., „Nennius und Gildas". Aug. Wilh. Schlegel, „Essais" 1842. Walter, „Das alte Wales" Seite 304 ff. Holtzmann („Kelten und Germanen") sucht mit wenig Glück die orientalische Abkunft des Namens Merlin aus der Geschichte von den sieben Meistern nachzuweisen und behauptet, der Name sei erst im 11. Jahrh. nach Wales gekommen. Dagegen findet sich in den „*Annales Cambriae*" (neue Ausgabe siehe Literatur II) schon unter dem Jahre 573 die Eintragung „*Merlinus insanus effectus est*", so daß Holtzmann's diesbezügliche Behauptung hinfällig wird. Nach Giraldus Cambrensis u. a. gab es zwei verschiedene Merlin's (Myrddin ab Morvryn und Myrrdin Emris). So berichten auch die *Jolo-Manuscripts* 77. 79. 466. 468. (Stephens hält beide M. für eine Person.)

[4]) „*Barzaz-Breiz, chant populaires etc. . . .*" (siehe Literatur II).

[5]) Über die britischen Druiden vergleiche: Ed. Davies, „*The Mythology and Rites of the British Druids*". London 1809. (Zum größten Teil unglaubwürdig. Mehr interessant als richtig!) Ders., „*Celtic Researches*", London 1804. Ferner: Williams ab Ithel im „*Cambrian Journal*" II. 264, 268, ebendas. IV. 141, 229; San-Marte, „Sagen von Merlin" Seite 4, 79, 232—234, 252—259; ders., „Gottfried von Monmouth" S. LXV—LXIX; Holtzmann, a. a. O.; Walter, „Das alte Wales", Bertrand, „*La religion des Gaulois. Les Druides et le Druidisme.*" (siehe Literatur II und Literatur-Register.) — Man vergleiche auch den Aufsatz von Prof. Fleischer in den S. B. der I. M. G., Jahrg. I. S. 1, in welchem ein angebliches Druidenlied und seine Schicksale behandelt werden.

er aber in jener Zeit, die uns hier interessiert, ein Stück inkarniertes Heidentum darstellt, beweist eine Stelle aus einem Drama Shakespeare's, den ich hier zum ersten-, aber nicht zum letztenmal zu zitieren gedenke: In „König Heinrich der Vierte", 1. Teil, 3. Aufzug, 1. Szene (spielt um 1400), sagt

Percy: „Ich kann's nicht lassen; oft erzürnt er mich,"
(gemeint ist der Wäle Glendower)
„Wenn er erzählt von Ameis' und von Maulwurf,
„Vom Träumer Merlin, was der prophezeit,
„Vom Drachen und vom Fische ohne Flossen,
„Berupftem Greif und Raben in der Mause,
„Vom ruh'nden Löwen und der Katz' im Sprung,
„Und solch 'nen Haufen kunterbuntes Zeug,
„Daß mich's zum Heiden (!) macht."

Die Zitierung dieses kymrisch-heidnischen Merlin in kirchlichen Annalen muß also Befremden erregen. Sie ließe sich am ehesten dadurch erklären, daß es ein Wäle gewesen sein mag, der die betreffende Partie der Annalen geschrieben hat. Ist dem so, dann kam zweifellos auch die wälische Volksmusik, die Giraldus Cambrensis kaum 80 Jahre früher als ein Wunderding beschreibt, das den Musikhistorikern bisher unfaßbar schien, — sie wird uns noch beschäftigen — nach Dunstable.

Das wäre also der Same, aus dem die Kunst eines Dunstable hervorgegangen sein kann.

* * *

Mit der Aufzählung weiterer Details aus den Annalen der Stadt Dunstable will ich den Leser nicht ermüden. Es genüge für unsere Untersuchung die Feststellung, daß der große Einfluß, den die Walliser in der Stadt Dunstable schon hundert Jahre vor dem Auftreten des berühmten Komponisten (also in der Zeit seines von uns nachgewiesenen Namensvetters) erlangt haben, ein Faktum ist, mit dem man rechnen muß. Denn in diesem Einflusse des liederreichsten Volkes Europas lag der Keim, die Vorbedingung für eine auf volkstümlicher Grundlage, auf dem Liede des Volkes fußende Tonkunst.

Daß aber diese selbst erstehen und in John of Dunstable ihren Meister finden konnte, der für eine gewiß schon lange im Verborgenen blühende, aber jetzt erst am Licht der Sonne sich entfaltende Kunst die Bewunderung der ganzen Welt erwarb — das war gewiß erst möglich, als dieser Kunst, die früher von der Kirche selbst in Bann und Acht getan worden war, sich die Gunst der Machthaber zuzuwenden begann.

Dieses augustische Alter blühte ihr (leider allzukurz!), als in England ein romantisch-ideal veranlagter Fürst den Thron bestieg, ein Fürst, der zu Monmouth im Musikland Wales geboren, sich mit Stolz einen Wälen nannte, dem „alles Wasser im Flusse Wye das wälsche Blut nicht aus dem Leibe waschen konnte.“ [1]) Wie eigentümlich, daß die Musikgeschichte von Heinrich V. bisher nicht die geringste Notiz genommen hat! Wir werden den Beweis erbringen, daß dieser Herrscher, der selbst komponierte, dieser Romantiker auf dem Königsthron, der eigentliche Schutzpatron der „neuen Kunst“ gewesen ist.

Ehe ich aber zur Darlegung dessen übergehe, was die Tonkunst Heinrich, dem Fünften, verdankt, muß ich selbst eine Dankespflicht demjenigen gegenüber erfüllen, der mich nicht nur in diesem besonderen Falle auf die richtige Spur führte, sondern mir auch den ersten Fingerzeig gegeben, jene bisher unbeschrittenen Wege zu wandeln, die, wie ich hoffe, dem richtigen Ziele zustreben. Es ist kein Geringerer als William Shakespeare.

Möge es mir denn gestattet sein, wider allen Brauch in dieser streng wissenschaftlichen Untersuchung einem Dichter ein eigenes Kapitel zu widmen, um, ehe wir uns dem Poeten auf dem Königsthron zuwenden, den Dichterfürsten als den Leitstern der musikhistorischen Forschung zu feiern.

---

[1]) Siehe Shakespeare, „König Heinrich der Fünfte“, 4. Aufz., 7. Szene.

2. Kapitel.

Shakespeare als Leitstern der musikhistorischen Forschung.[1])

„Und daß er die Musik mir fleißig treibt.“
Shakespeare's Mahnung an Universitätsstudierende. (Hamlet, II, 1.)[2])

Hält man es im allgemeinen für bedenklich, Dichterworte als historische Belege zu verwenden, so wird es geradezu vermessen erscheinen, in einer musikhistorischen Arbeit einem Dichter ein ganzes Kapitel einzuräumen. Indeß, — wenn es einen gibt, der bei Besprechung des Epochenmannes der Tonkunst Dunstable eine Ausnahmsverfügung beanspruchen darf, so ist es der Epochenmann des Dramas: William Shakespeare.

---

[1]) Die von mir benützte **Shakespeare-Literatur** findet sich im Literatur-Verzeichnis sub „Shakespeare“ zusammengestellt. Zu bemerken hätte ich dazu, daß mir der Aufsatz „Shakespeare als Musiker“ von Hugo Conrat (London) im 3. Jahrg. der „Musik“ (Schuster & Löffler, Berlin) erst nach Beendigung dieses Kapitels zu Gesichte kam. Allerdings, ohne mich im geringsten zu einer Revision meiner bereits abgeschlossenen Arbeit zu bestimmen. Denn Conrat reiht nur aufs Geratewohl ein paar Zitate aneinander, greift aber in der Regel recht belanglose Sachen auf. Von den hier herangezogenen Stellen aus Shakespeare's Werken nennt er keine einzige (!). Immerhin ist Conrat's Aufsatz insoweit lobenswert, als der Verfasser den guten Willen hat, den Musikforschern dienlich zu sein. Hätte übrigens Conrat die in dem vorliegenden Kapitel angeführten Zitate gekannt, so hätte er für seine Stellungnahme gegen die Bacon-Theorie sehr wesentliche Argumente hinzugewonnen! — Noch bedeutungsloser als die Ausführungen Conrat's ist ein Aufsatz „Shakespeare und die Musik in seinen Dramen“ von C. Witting (Dresden), der soeben, während ich die Korrekturen dieses Bogens lese, in der „Neuen Musik-Zeitung“ (Stuttgart, XXVI. Jahrg. No. 9/10) erscheint.

[2]) Diese Mahnung entbietet Polonius seinem Sohne Laërtes, der in Paris an der Universität studiert, durch seinen Diener Reinhold.

Für diese Sonderbewertung sprechen ebenso ideale als reale Gründe.

Fürs erste nämlich sind diese beiden Briten einander würdig: Sobald sie auf dem Kontinente bekannt werden, bedeuten beide, jeder in seiner Kunst, den Sieg der Natur, des Volkstums und der Freiheit über die Sklaverei vor dem Dogma, der Modenträgheit und der verknöcherten Spekulation. Wer Shakespeare den Dunstable des Dramas und Dunstable den Shakespeare der Tonkunst nennen wollte, würde kein leeres Wortspiel machen.

Des weiteren hat aber Shakespeare dem Namen Dunstable gegenüber gewisse Ehrenpflichten. In Dunstable nämlich wurden nach den Berichten des Matthäus Paris und des Buläus (*Hist. Universit. Paris.*) schon im Jahre 1119 die Wunder der heiligen Katharina dramatisch dargestellt, und da dies das älteste überlieferte Datum öffentlicher Schauspiele in England ist, so stand wohl die Wiege von Shakespeare's Kunst, soweit der englische Boden in Betracht kommt,[1]) in Dunstable.

Endlich, doch nicht letztens, ist William Shakespeare nicht nur der erste Repräsentant der Weltliteratur sondern auch eine Quelle der Kulturgeschichte *par excellence.*

* * *

Wir wollen und können hier nicht alle Stellen aus Shakespeare's Werken heranziehen, welche die Musik zum Gegenstande haben. Darüber ließe sich allein ein mehrbändiges Werk schreiben; denn in jedem Drama Shakespeare's ist im Dichter zugleich ein vortrefflicher Musiker zu erkennen.[2])

Auch bei der Frage dürfen wir uns nicht aufhalten, ob nicht die musikwissenschaftliche Forschung noch berufen sein wird, auf Grund der

---

[1]) Erst 70 Jahre später (1180) dürften nach den Berichten von William Fitz-Stephen (in seinem zwischen 1170 und 1182 geschriebenen „Leben des Erzbischofs Becket") die Miragles in London aufgeführt worden sein. Da aber dramatische Darstellungen in Wales *(„Hud a Lledrith")* noch früher verbürgt sind, läßt sich hier abermals ein reger Wechselverkehr zwischen Wales und Dunstable erkennen. Auch der Ursprung unserer dramatischen Kunst ist in Wales zu suchen. Vergl. Stephens, *„The Literature of the Kimry"*. Nach Frankreich kam die moderne dramatische Kunst um dieselbe Zeit wie nach London. Vergl. Beauchamp, *„Recherches sur les theâtres de France, depuis l'année 1161 juisqu' à présent"*; Coussemaker, *„Histoire de l'harm. au m. âge"* S. 124 ff., daselbst weitere Literaturnachweise.

[2]) In jedem Drama Shakespeare's wird entweder Musik gemacht oder von Musik gesprochen; zumeist geschieht beides zugleich.

Aussprüche, welche sich über die Musik in Shakespeare's Werken finden, das entscheidende Wort in der Frage: Shakespeare oder Bacon mitzusprechen. Daß eine sehr hohe Wahrscheinlichkeit dafür spricht, glauben wir allerdings verraten zu dürfen.

Es sollen vielmehr nur jene Stellen aus Shakespeare's Werken hier verzeichnet werden, welche sich als Beweisglieder in die Kette unserer Untersuchung einfügen lassen, wenn sie nur selbst vom historischen Standpunkt in Betracht kommen.

Als solche können gelten:

1. Diejenigen Stellen, bei welchen die historische Treue mit Bewußtsein gewahrt erscheint. — Da kommen in erster Reihe die Königsdramen in Betracht. —
2. Zitate, welche eine zeitliche Schranke niederreißen, die wir sonst in der Richtung zur Gegenwart zu ziehen geneigt wären. Aussprüche nämlich, welche beweisen, daß zu Shakespeare's Zeit ein musikhistorisches Faktum der Vorvergangenheit, welches für unsere Untersuchung von Bedeutung ist, noch nicht vergessen war. — —

Wir haben schon im vorigen Kapitel zwei Zitate aus den Dramen Shakespeare's herangezogen, das eine Merlin betreffend, das andere zum Beweis der unverfälschten Wälenart König Heinrich's V. (s. S. 45/46). Um nun bei diesem Herrscher, der unser Interesse auch weiterhin noch in Anspruch nehmen wird, zu bleiben, fügen wir als

No. 3 die 2. Szene des I. Aufzugs von „König Heinrich der Vierte“ 1. Teil an.[1])

Es handelt sich um eine Unterredung zwischen dem Prinzen Heinrich (dem nachmaligen König Heinrich V.) und seinem Zechkumpan Falstaff, die an sich vollkommen belanglos, aber durch gewisse Redewendungen interessant ist, welche die feine Charakterisierungskunst Shakespeare's beweisen. „Wes das Herz voll ist, des fließen die Lippen über“ — von nichts sonst kann dieses Wort so vollkommen

---

[1]) Ich gebe aus Raumrücksichten die Zitate nur in der deutschen Übersetzung von Schlegel und Tieck und nehme von der Beifügung des englischen Originals, das sich ja nach der genauen Bezeichnung von Akt und Scene leicht auffinden läßt, Umgang. Im englischen Urtext ist allerdings Shakespeare's Musikverständnis ebenso klar zu erkennen, als in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung der Mangel an Verständnis für die von Shakespeare gebrauchten musikalischen Fachausdrücke. Daß gleichwohl die Übersetzung für die hier zitierten Stellen genügt, ist ein hinreichender Beweis dafür, daß die von uns ins Treffen geführten Zitate ganz unzweideutig sind.

gelten, als wie von Vergleichen. Wenn einer einen Vergleich macht, so wählt er als *comparatum* sicher etwas, was in seinem gewöhnlichen Denken eine bevorzugte Stellung einnimmt.

Was für Vergleiche nun legt Shakespeare dem Prinzen Heinrich in den Mund?

Es heißt an der zitierten Stelle:

„Falstaff: Blitz, ich bin so melancholisch wie ein Brummkater, oder wie ein Zeiselbär.

„Prinz Heinrich: Oder ein alter Löwe, oder die Laute eines Verliebten.(!)

„Falstaff: Ja, oder das Geschnarre eines Lincolner Dudelsacks. . . . . .“

Für sich allein betrachtet, scheint die Stelle belanglos; denn man könnte leicht in Versuchung kommen, die tieferliegende Absicht des Dichters, eine bewußte Charakterisierung derjenigen Person zu geben, der diese „abgeschmacktesten Vergleiche“ mit der Musik (wie es Falstaff nennt) in den Mund gelegt werden, in Abrede stellen. Dies muß aber für ausgeschlossen gelten, wenn man sieht, daß auch bei anderen Anlässen die Liebe Heinrich's zur Musik durch nicht mißzuverstehende Äußerungen derart gekennzeichnet wird, daß sich dem Hörer die Erkenntnis aufdrängt: Bei diesen Vergleichen fließen wirklich die Lippen des über, wes das Herz voll ist.

Man vergleiche daher als

No. 4. („König Heinrich der Fünfte“, V. Aufzug, 2. Szene:)

„König Heinrich (derselbe, der im vorigen Zitat noch Prinz):
„Ei was, ein Redner ist nur ein Schwätzer, ein Reim
„ist nur eine Singweise.“

Bei jeder Gelegenheit hat Heinrich V. die Bezugnahme auf die Musik zur Hand. Dies zeigt auch

No. 5. („König Heinrich der Fünfte“, V. Aufzug, 2. Szene:)

„König Heinrich (zu Katharina von Frankreich):
„Wohlan, gebt mir Eure Antwort in gebrochener
„Musik: denn Eure Stimme ist Musik, und Euer
„Englisch gebrochen. Also, Königin der Welt (!),
„Katharina, brich dein Stillschweigen in gebrochenem
„Englisch: willst du mich haben?“

Die bewußte Anspielung auf den Ochetus, die den König, der sie äußert, zugleich als einen geschulten, mit der Fachterminologie wohl-

vertrauten Musiker erkennen läßt, ist deutlich. „Gebrochene Musik“ = „*cantus truncatus*“ (Ochetus)[1]. —

Daß Heinrich V. somit sehr musikalisch gewesen sein muß, wenn Shakespeare ihn mit Bewußtsein dadurch charakterisiert, daß er ihn, wo nur möglich, die Musik — sei es eine Laute, eine Singweise, den Ochetus (und es finden sich noch ähnliche Stellen) — zum Vergleiche heranziehen läßt, das dürfte wohl einleuchten.

Auf der Hand aber liegt es, diesen musikalischen Sinn Heinrich's V. mit seinem Stolz auf sein wälisches Blut (siehe das 2. Zitat) und mit seiner in Wales genossenen Erziehung in Zusammenhang zu bringen. Denn hören wir nur, wodurch sich der Wäle von dem Engländer unterschied:

No. 6. („König Heinrich der Vierte“, I. Teil, III. Aufzug, 1. Szene:)

— Der Engländer Percy in Streit mit dem Wälen Glendower:[2] —

„. . . . .

„Glendower: Nein, und Ihr sollt nicht.
„Percy: Wer will nein mir sagen?
„Glendower: Ei, das will ich.
„Percy: So macht, daß ich Euch nicht versteh': Sagt es auf wäl'sch.
„Glendower: Ich spreche englisch, Herr, so gut wie Ihr,
„Ich wurde ja an Englands Hof erzogen,
„Wo ich in meiner Jugend zu der Harfe
„Manch englisch[3]) Liedlein lieblich fein gesetzt,
„Und so der Zunge reiche Zier geliehn;
„Und solche Gabe sah man nie an Euch. (!)[3])

---

[1]) Auf den Ochetus ist Shakespeare geradezu versessen; denn zweifellos ist unter „*broken music*“ die Ochetus-Manier, bei welcher jede Stimme Note, Pause, Note, Pause in der Art kombiniert, daß die Note der einen Stimme in die Pause der anderen fällt, gemeint. (Eigentlich der älteste Echoeffekt!) — Shakespeare zitiert die „*broken music*“ auch in „Die beiden Veroneser“ und in „Troilus und Cressida“.

[2]) Glendower ist der historische Owain Glyndwr, bekannt als Führer der Wäl'schen im Aufstand gegen England. Seine Erziehung am Hofe Englands ist das Ergebnis der Verbreitung wälischer Großer durch ganz England, von welcher auf S. 43 (Anm. 3) die Rede war. Vergl. T. Thomas, „*Memoirs of Owen Glendower (Owain Glyndwr) etc. . . .*“ (siehe Literatur II).

[3]) Die Wälen komponierten also auch englische Texte, während die Engländer (Sachsen und Normannen) dies nicht imstande waren, da sie von Anfang an als unmusikalisch in Verruf sind.

„Percy: Traun, und ich bin des froh von ganzem Herzen,
„Ich wär' ein Kitzlein lieber, und schrie' Miau,
„Als einer von den Vers-Balladen-Krämern.
„Ich hört 'nen ehrnen Leuchter lieber drehn,
„Oder ein trocknes Rad die Achse kratzen;[1])
„Das würde mir die Zähne gar nicht stumpfen,
„So sehr nicht als gezierte Poesie.
„'s ist wie der Paßgang eines steifen Gauls."

Sieht das nicht aus, als ob Shakespeare für die Poesie der Wälen selbst Partei nähme und geradezu darauf ausginge, den allzu nüchternen Engländer ins Komische zu ziehen?

Bekanntlich wird Shakespeare nach seinem Geburtsort „der Schwan vom Avon" genannt. Der Avon ist ebenso wie der Wye, an dem Monmouth liegt (Heinrich's V. Geburtsort), ein Nebenfluß des Severn, des Hauptstromes von Wales und der Grenzscheide zwischen Nord- und Südwales (oder Cornwales). Und ebenso wie der wälische Barde Davydd Benvras (1170—1240)[2]) besingt auch Shakespeare

„Des schönen Severn bins'ges Ufer" . . . .[3])

Kann es fraglich sein, ob Shakespeare selbst von der Romantik der Wälischen ergriffen wurde? Vielleicht war auch wälisches Blut in seinen Adern? Vielleicht war gar Shakespeare ein Kymre?

Nichts leichter möglich als das; sein Geburtsort liegt wenige Stunden von der wälischen Grenze entfernt. Wird man erst einmal dazu kommen, nicht in der Sprache des Dichters, sondern in seinem Geist den Anschluß an seine Vorgänger zu suchen, so wird man, wie ich glaube, Shakespeare viel eher verstehen lernen; denn seine ganze Art, seine bilderreiche Sprache, seine Vergleiche, seine kraftvollen Metonymien etc. etc. *last not least* aber — seine in allem und jedem hervorbrechende leidenschaftliche Liebe zur Musik weisen mit unwiderleglicher Schlagkraft auf die wälische Bardenpoesie als ihr Vorbild hin. Um darüber ein Urteil zu haben, muß man allerdings die letztere kennen.

Welch reiches Kapital sich daraus für die Frage: Shakespeare oder Bacon? schlagen läßt, entzieht sich hier der Erörterung; mögen

---

[1]) Anspielung auf die *rota*, Radl?

[2]) Seine Gedichte in *Myvyrian Archaiology* I. 308.

[3]) „König Heinrich der Vierte", I. Teil, I. Aufzug, 3. Szene. Die Stelle bei Shakespeare erinnert an eine Prophezeiung Merlin's; vermutlich hat diese Shakespeare vorgeschwebt.

einmal unsere Shakespeare-Forscher sich der Sache annehmen und vor allem — kymrisch lernen! —

Wie übrigens Shakespeare selbst von der wälischen Sprache denkt? Man höre seine eigenen Worte:

No. 7. („König Heinrich der Vierte", I. Teil, III. Aufzug, 1. Szene:)

„Mortimer: Das ist für mich der tödlichste Verdruß,
„Mein Weib versteht kein Englisch, ich kein Wäl'sch.
„Glendower: . . . .
„(**Glendower spricht auf wäl'sch zu seiner Tochter und sie antwortet ihm in derselben Sprache.**)
„Glendower: Sie ist außer sich, die störr'ge, eigenwill'ge Dirne,
„An der die Überredung nichts vermag.
„(**Lady Mortimer spricht auf wäl'sch zu Mortimer.**)
„Mortimer: Ja, ich versteh' den Blick; **das holde Wäl'sch** (!),
„**Das du von diesen schwell'nden Himmeln gießest,**
„**Kenn' ich zu gut;** und müßt' ich mich nicht schämen,
„Ich pflöge gern ein solch Gespräch mit dir.
„(Lady Mortimer spricht.)
„Versteh' ich deinen Kuß doch, und du meinen,
„Und das ist ein gefühltes Unterreden.
„Doch bis ich, Liebe, deine Sprach' erlernt,
„Will ich nie müßig gehen; denn **deine Zunge**
„**Macht Wäl'sch so süß, wie hoher Lieder Weisen,**
„Die eine schöne Königin entzückend
„Zu ihrer Laut' (= Harf') in Sommerlauben singt."

Braucht diese Stelle eines Kommentars? Ich glaube nicht. Für den dramatischen Aufbau von „König Heinrich IV." ist sie ganz belanglos; bei Bühnenaufführungen habe ich dieselbe auch nie sprechen gehört. Die Szene ist vielmehr rein episodisch und kann nur der Absicht des Dichters, sein eigenes Herz auszuschütten, ihren Ursprung verdanken. Klingt's nicht aus den Zeilen „Das holde Wäl'sch" etc. so heraus, als ob hier der Dichter, der sich an der Sprache der Barden begeistert hat, sich seinen eigenen Empfindungen hingäbe? . . .

Hören wir weiter!

No. 8. (Dieselbe Szene. Fortsetzung:)

„Glendower: Sie will, Ihr sollt
„Euch niederlegen auf die leichten Binsen,
„Und sanft Eu'r Haupt an ihrem Schoße ruhn,
„So singt sie Euch das Lied, das Euch gefällt,

„Und krönt den Schlummergott auf Euren
Wimpern,
„Eu'r Blut mit süßer Müdigkeit bezaubernd,
„Den Schlaf vom Wachen so gelinde scheidend,
„Als zwischen Tag und Nacht die Scheidung ist,
„Die Stunde, eh' das himmlische Gespann
„Im Osten seinen goldnen Zug beginnt."

Der Wäle Glendower wird gleich romantisch, wenn es sich um Musik handelt. Die sanfte Melancholie der keltischen Weisen („süße Müdigkeit") wird poetisch ausgeschmückt.

Die Szene geht weiter:

No. 9. (Dieselbe Szene. Fortsetzung:)

„Mortimer: Von Herzen gern will ich sie singen hören;
„Indes wird unsre Schrift wohl fertig sein.
„Glendower: Tut das,
„Die Musikanten, die Euch spielen sollen,
„Sind tausend Meilen weit von hier in Lüften,
„Und sollen flugs doch hier sein. Sitzt und horcht!
„Percy:[1]) Komm, Käthchen, du verstehst dich aufs Stilleliegen;
„komm, geschwind! geschwind! daß ich meinen Kopf in
„deinen Schoß lege.
„Lady Percy: Geh' mir, du wilde Gans.
„(Glendower spricht einige wäl'sche Worte und dann spielt die Musik.)
„Percy: **Nun merk' ich, daß der Teufel Wäl'sch versteht,**
„Und 's ist kein Wunder, daß er launisch ist.
„Mein' Seel, er ist ein guter Musikant.
„Lady Percy: Dann solltet Ihr ganz und gar musikalisch sein,[2])
„denn Ihr werdet ganz von Launen regiert. Lieg stille,
„du Schelm, und höre die Dame wäl'sch singen.

---

[1]) Percy erscheint auch hier, sowie früher (siehe Zitat No. 6), als das Prototyp des unmusikalischen Engländers — darum spricht er auch in Prosa! —, dem der musikalisch-poesievolle Wäle Glendower und dessen Tochter (Lady Mortimer) in markanter Weise gegenübergestellt werden. Mortimer verkörpert den warmfühlenden und wenn auch nicht produktiven, so doch rezeptionsfähigen, kunstfreundlichen Engländer. Letzterer scheint den Normannen, Percy den Sachsen zu charakterisieren. Dieser war unter den drei Völkern, aus deren Verschmelzen die englische Nation hervorgegangen ist, der nüchternste und prosaischste. Der Normanne war die Assimilierungsfähigkeit und Nachahmungsfähigkeit selbst. Die geistig Produzierenden waren die Kelten.

[2]) Feine Ironie!

„Percy: Ich möchte lieber, Dame, meine Dogge irländisch heulen „hören.[1])
„Lady Percy: Möchtest du gern ein Loch im Kopf haben?
„Percy: Nein.
„Lady Percy: So sei still.
„Percy: Auch nicht, das ist ein Weiberfehler.
„Lady Percy: Nun, Gott helfe dir!
„Percy: Zu der wäl'schen Dame Bett.
„Lady Percy: Was soll das?
„Percy: Still! sie singt.
„(Ein wäl'sches Lied von Lady Mortimer gesungen.)"

. . . .

Diesen Worten ist nichts hinzuzufügen. Die Begriffe „Wälischer" und „guter Musikant" erscheinen hier als so unzertrennlich, daß der eine den andern bedingt.

Es handelt sich nun noch darum, nachzuweisen, daß kein Anachronismus Shakespeare's vorliegt. Der Beweis ist leicht erbracht.

Shakespeare lebt um 1600, die obige Szene spielt nach 1400. Nun teilt schon um 1200 Giraldus Cambrensis mit, daß die Wälischen alle, ob vornehm oder niedern Standes, ohne es je gelernt zu haben, durch angeborene Gabe die Harfe spielen können und die vorzüglichsten Musiker in der ganzen Welt seien.[2]) Indem die Nachrichten von 1600 und 1200 übereinstimmen, hat es auch für das Jahr 1400 seine Richtigkeit mit den Ausführungen Shakespeare's. Auch um diese Zeit waren die Begriffe „Wälischer" und „guter Musikant" geradezu identisch.[3])

* * *

Glaubt nun vielleicht jemand, Shakespeare, ganz besonders in seinen historischen Dramen (vor allem den Königsdramen), Mangel an historischer Treue vorwerfen zu dürfen? Ein Musikhistoriker darf es

---

[1]) Siehe Anm. 1.

[2]) *Descr. Cambr.* I. 10. Wir kommen in einem späteren Kapitel auf die Werke des Giraldus Cambrensis zurück.

[3]) Es wäre genauerer Untersuchung wert, wo der Terminus welsch (angelsächsisch: *wealh*) zuerst auftaucht. Ich glaube, daß das Wort nicht auf eine germanische, sondern eine keltische Wurzel *(gal)* zurückgeht. Das nur nebenbei, da ja gerade in Kunstkreisen das Wort „welsch" sehr oft ohne Kenntnis der eigentlichen Bedeutung gebraucht und unrichtigerweise mit „romanisch" verwechselt wird. Nach der gewöhnlichen Ansicht der Philologen, für die allerdings die oft zitierte Stelle des Giraldus Cambrensis *(descr. Cambriae c. 7)* keinen hinreichenden Beleg bildet, bezeichnet es jeden Ausländer.

unbedingt nicht. Im Gegenteil: er kann von Shakespeare sehr viel lernen. Das beweist z. B. folgende Stelle:

No. 10. („König Heinrich der Achte", I. Aufzug, 3. Szene:) — (Die Handlung spielt ca. 120 Jahre später als in No. 9. In der Musik hat bekanntlich in der Zwischenzeit der Kontinent das kampfzerwühlte britische Reich weit überholt, und während nach 1400 englische Musiker die Führung in ganz Europa erlangten, herrschen jetzt (ca. 1520) französische Einflüsse in England. Da endlich rafft sich England wieder auf, die kontinentalen Moden, welche während des letzten Jahrhunderts eingeschleppt worden waren, abzuschütteln, womit natürlich auch die nationale Kunst, die zuvor an die Wand gedrückt worden war — obwohl sie niemals ausstarb! — wieder zu neuem Leben erwacht.) —

„Lord Kämmerer: Ist's möglich, gaukelten die Zauber Frank- [reichs
„Die Menschen in solch seltsamliche Form?
„Sands[1]): Sind neue Moden noch so lächerlich,
„Ja, selbst unmännlich, doch befolgt man sie.
„. . . . .
„Lord Kämmerer: Was Neues bringt Sir Thomas Lovell?
„(Sir Thomas Lovell tritt auf.)
„Lovell: Nichts Neues just, Mylord, als die Verordnung,
„Die man am Schloßtor anschlug.
„Lord Kämmerer: Was bezweckt sie?
„Lovell: Die Beßrung unsrer vielgereisten Stutzer,
„Die uns verfolgt mit Zank und Lärm und Schneidern.
„Lord Kämmerer: Gott sei's gedankt! Nun bitt' ich die Monsieurs,
„Einem brit'schen Hofmann noch Verstand zu lassen,
„Auch wenn er's Louvre nicht gesehn.
„Lovell: Sie sollen —
„So lautet die Verordnung — ihren Wedeln
„Und Resten fränk'schen Narrentums entsagen,
„Samt all den stolzen Punkten ihrer Torheit
„Von gleichem Schlag; Duell'n und Feuerwerken;
„Und der Verspottung Besserer als sie
„In ihrer fremden Weisheit . . . .
„. . . . .
„Sands: Die Kur war an der Zeit; es griff dies Übel
„Verzweifelt um sich.

[1]) Ein Wäle.

„Lord Kämmerer: Wie wohl unsre Weiber
„Die süßen Eitelkeiten all entbehren! —
„Lovell: Nun, Klagen gibt's gewiß; die schlauen Löffler
„Verstanden meisterlich, die Frau'n zu fangen;
„'ne Fiedel, ein französisch Lied tat Wunder.
„Sands: Fiedl' Euch der Teufel! Gut, sie sind nun fort!
„Denn Beßrung war zu hoffen nicht. Jetzt mag
„Ein schlichter Edelmann vom Land, wie ich,
„Längst aus dem Spiel verdrängt, doch auch sein Lied
„Anstimmen und Gehör ein Stündchen hoffen,
„Und für 'nen leidlichen Musikanten gelten.
„Lord Kämmerer: Recht so, Lord Sands; Ihr habt den Füllenzahn
„Nicht abgelegt.
„Sands: O nein, und werd' auch nicht,
„Solang ein Stumpf mir nachbleibt."

Diese Stelle verblüfft. Denn die Worte Sands' haben deutlichen Bezug auf das Wiedererwachen einer national-englischen Musik im Anfang des 16. Jahrhunderts (schon vor Taverner).

Die französische Fiedel ist charakteristisch. Dieses monophone Instrument, dieser schmachtende Seufzerkasten, der in Wales mehr oder minder ein Instrument der Bettler wurde, ist dem Wälen verhaßt. (Sands ist ein Wäle.) Sein Nationalinstrument ist die polyphone vielsaitige Harfe, der Träger erhabener Weihe.

Diese Harfe (lateinisch *cithara* genannt) ging auf dem Wege über das Clavicitherium und Clavicordium in das Virginal über. Im Anfang des 16. Jahrhunderts ist dieser Übergang schon vollendet.[1])

Dadurch nun, daß der „schlichte Edelmann vom Land", der fast

---

[1]) Daß dieser Übergang wirklich in das 15. Jahrhundert zu setzen ist, in welchem überhaupt die Instrumentalmusik einen heute noch kaum geahnten Aufschwung nahm, sowie ferner, daß aus Harfe und Psalter das Klavier hervorging, beweisen aufs deutlichste die Nischenstatue König David's am Sockel der Kirche der berühmten Certosa bei Pavia (erbaut von Ambrogio Fossano im J. 1472) — vergl. Ambros II. S. 544 zu S. 225 — ferner die Aufzählung der Instrumente bei Eberhardus Cersne aus Minden (1404): *„cymbel mit geclange, harffe edir flegil (!), schachtbret, monocordium, stegereyff, begil, rotte, clavicordium, medicinale, portitiff, psalterium, lûte, clavicymbolum, quinterna* etc." (Ausgabe von Wöber-Ambros S. 23/24, 240 ff.). Vergl. A. J. Hipkins, *„Musical Instruments . . .“*, Edinburgh 1888. Referat von Oskar Fleischer in der V. S. IV. 530—539. Hipkins setzt das Klavicytherium in den Anfang des 16. Jahrhunderts, das Virginal um 1570 an. Man darf ruhig ein halbes Jahrhundert zurückdatieren.

ein Jahrhundert lang „aus dem Spiel verdrängt gewesen“, wieder zur musikalischen Führung kommt — und diese Worte sind ein deutlicher Beweis, daß schon früher einmal eine national-britische Musik im Vordergrund stand — dadurch erklärt es sich, daß „auf dem Gebiete der „Virginalmusik sich schon zur Zeit Heinrich's VII.“ — in dessen Adern auch keltisches Blut war! — „in England eine Richtung begründet „hatte, welche an selbständiger Bedeutung alles, was auf gleichem Gebiete „innerhalb der führenden kontinentalen Staaten geschaffen worden ist, „weit hinter sich zurückläßt“.[1])

O Shakespeare! Was können nicht die Musikgelehrten von dir lernen! Willibald Nagel weiß die eben zitierten Worte nicht anders in seine geschichtliche Darstellung der englischen Musik einzufügen, als indem er das die Virginalmusik betreffende Faktum als eine „Ausnahme“ hinstellt, die wir machen müssen, um im übrigen „gar kein Recht zu haben, von einer englischen Schule zur Zeit Dunstable's zu sprechen“. O, hätte er nur auf Shakespeare's Worte geachtet! „Längst aus dem Spiel verdrängt“ — da ist's ja deutlich ausgesprochen, daß unter Heinrich VIII. (nicht dem VII.) nur dasjenige fortgeführt wird, was die damals „längst aus dem Spiel verdrängte“ Künstlerschar, d. i. die Komponistengruppe, deren Haupt Dunstable war, erfolgreich begonnen hatte. —

Daß man sich aber im 16. Jahrhundert, also nach der musikalischen Zwischenherrschaft des Auslandes der wälischen Einflüsse oder, richtiger gesagt, des wälischen Ursprungs der englischen Musik in den weiteren Schichten des Volkes kaum mehr bewußt war, ist selbstverständlich.

Mit seltener historischer Treue kommt dies auch bei Shakespeare zum Ausdruck. In den Königsdramen erscheinen die Wälen nur bis in die Zeit Heinrich's V. in ihrer selbständigen Bedeutung, ja, wie die besprochene Stelle zeigte, sogar mit ihrer eigenen Sprache auf der Bühne. Nachher verschwindet, selbst wo es sich zweifellos um wälische Musik handelt, jede Bezugnahme auf deren Provenienz. Nach der Zeit Heinrich's V. ist eben die zuvor national-wälische Musik eine national-englische geworden.

Man sehe z. B. folgende Stelle:

No. 11. („König Heinrich der Achte“, IV. Aufzug, 2. Szene:)

„Königin Katharina: Griffith,
„Laß die Musik die trübe Weise spielen,
„Die ich mein Grabgeläute hab' genannt

[1]) Will. Nagel, „Gesch. der Musik in England“.

„Derweil' ich sitz' und denk' an den Gesang
„Der Himmel, dem ich bald entgegengehe."
(Eine traurige und feierliche Musik.)

Das — wahrscheinlich unbewußte — dichterische Vorbild des 3. Aktes von Wagner's „Tristan und Isolde" („Muß ich dich so versteh'n, du ernste traur'ge Weise") ist unschwer zu erkennen: Katharina liegt sterbenskrank danieder und fiebert; Ort der Handlung ist Kimbolton in Wales. Daß auch die Weise, welche hier gemeint ist, der Hirtenweise im „Tristan" aufs nächste verwandt zu denken ist, leuchtet ein: Die wälischen und die bretonischen Kimry sind ein Volk und Kimbolton liegt in Wales, Kareol[1]) in der Bretagne. —

Obwohl also hier die Gelegenheit günstig wäre, wieder über die wälische Musik zu sprechen, nennt Shakespeare weder hier, noch an andern Stellen der Königsdramen, die nach 1450 spielen — und Anspielungen auf die Musik oder Sentenzen über dieselbe gibt es da noch viele — den Namen der Wälen. Ratio: Shakespeare's musikhistorische Treue.

Diese wird man vielleicht an folgender Stelle bestreiten wollen:

No. 12. („Die lustigen Weiber von Windsor", III. Aufzug, 1. Szene:

„Sir Hugh Evans (ein walisischer (!) Pfarrer):
„Am stille Pach, zu tessen Fall
„Ertönt ter Vökel Matrikal,
„Laß uns ein Pett von Rose streun
„Und tausend würz'ge Plume fein." [2])

Es liegt mir fern, an dieser Stelle den wenigstens scheinbaren Anachronismus im Gebrauch des Wortes *„madrigal"* abzuleugnen, obwohl es ganz wohl möglich ist, daß das offenkundig der keltischen Sprache entstammende Wort *madrin-gal* in seiner Heimat schon viel früher in Gebrauch war. Die historische Treue aber bleibt darin bestehen: Zeit der Handlung: 1410. Repräsentant der Musik: der Wäle (als solcher

---

[1]) Es ist mir nicht bekannt, ob ein Ort Kareol in der Bretagne wirklich existiert. Doch gibt es ein Caerleon am Usk in Wales, das als Residenz von König Arthus Richard Wagner gewiß bekannt war; vielleicht hat er diesem Namen denjenigen von Tristan's Heimat nachgebildet.

[2]) Die härtere Aussprache des Englischen durch die Wälischen wird bei Shakespeare (ohne jedwede Spottlust!) öfter herangezogen, ein Umstand, der die Vermutung nahelegt, daß Shakespeare selbst die wälische Sprache beherrschte.

schon im Personenverzeichnis angeführt!) Das stimmt zu dem früher Gesagten.

* * *

Wir wollen hier abbrechen. Denn die Musikzitate Shakespeare's erschöpfend zu behandeln, — das liegt, wie gesagt, abseits der unserer Untersuchung vorgeschriebenen Bahn. Nur diejenigen Stellen haben wir hier ins Treffen geführt, die ausgesprochen musikhistorischen Charakter haben, und denen wir es eigentlich verdanken, die, wie wir hoffen, richtige Fährte gefunden zu haben, welche zur Enthüllung bisheriger Rätsel der Musikgeschichte führt. —

Zum Schluß dürfte es aber noch interessieren, daß bei Shakespeare der Name Dunstable vorkommt, allerdings nur als Name des Ortes. Die Stelle findet sich in „König Heinrich der Achte“, IV. Aufzug, 1. Szene:

„Der Erzbischof
„Von Canterbury, in Begleitung andrer
„Gelahrter würd'ger Väter seines Standes,
„Hielt einen Tag zu Dunstable, sechs Meilen
„Von Ampthill, wo die Fürstin wohnt . . .“ etc.

Die Stelle scheint an sich belanglos. Warum ich sie doch zitiere? Nicht nur wegen des Namens, sondern auch wegen des erwähnten historischen Faktums.

Auf diesem Tag zu Dunstable wurde nämlich die Ehe Heinrich's VIII. und Katharina's von Aragonien geschieden.

Diese Scheidung war bekanntlich vom Papst auf Betreiben von Kardinal Wolsey verweigert worden, und diese Weigerung war der Grund der äußerlichen Trennung der englischen Kirche von Rom (1533).

Die Episkopalkirche wurde also eigentlich zu Dunstable begründet und es ergibt sich der eigentümliche Zufall, daß die Reformation der Tonkunst und die Reformation der englischen Kirche an den Namen desselben Ortes geknüpft sind.

Allein, was rede ich von Zufall? Das kann kein bloßer Zufall sein! Denn „die Musik war von Anbeginn der Welt mit den Religionen aller Völker, deren Geschichte wir nur einigermaßen kennen gelernt haben, derart aufs engste verbunden,“[1]) daß wir ein Recht haben, auch hier einen inneren Zusammenhang anzunehmen.

---

[1]) Forkel, Gesch. d. Musik II. S. 94.

Mag eben auch der äußere Anstoß zur Trennung der *Church of England* von Rom ein geradezu frivoler gewesen sein, — den inneren Zusammenhang vermittelte der Geist der Zeit. Dieser aber mit seinem Reformationsdrang und seiner Sehnsucht nach Freiheit weist ohne Zweifel auf die Tendenzen der „*nova ars*", der aus päpstlichen Fesseln zur selbstständigen Freiheit und Schönheit, zur bewußten Harmonie der Töne wie des Herzens hervorstrebenden Jubelkunst, als seinen geistigen Nährboden hin.

Und gerade darin liegt die urewige Kulturbedeutung der „*nova ars*" als einer Überwindung der internationalen römischen Kirchenkultur: Die latente musikalische Nationalkraft, dieser in Kelten und Germanen schlummernde Funke uralt heidnischer Sagen- und Liederromantik, den alles heilige Wasser nicht hatte löschen können, dieser Funke war durch die aus England ausgehende „neue" Tonkunst in ganz Europa zur mächtigen Flamme entfacht worden: das Volkslied, der letzte Erbe alten Heidentums, errang den Sieg über Päpste, Kaiser und Könige und hielt im Triumph seinen Einzug in die Kirchen der Christenheit.

Da ward denn natürlich auch der Geist der Freiheit lebendig, der in den alten Liedern wohnte, und dieser Geist, durch die Kunst der Töne zu vielstimmig-neuem Leben geweckt, — er war's eigentlich, aus dem das Werk der Reformation hervorging. Luther's Lehre konnte nur einem Boden entsprießen, auf dem die „neue", aus dem Volksliede hervorgewachsene Tonkunst entsprechend vorgebaut hatte: Das Werk der Reformation, sowohl Luther's, als jedes anderen christlichen Religionsreformators, bleibt daher unzertrennlich mit dem Volksliede verbunden, das ja als das eigentliche Panier der reformierten Kirche im Gemeindechoral seine natürliche Fortsetzung fand.

Wie eben stets nur die Kunst es war, die der Gottesahnung die Wege wies, so haben also im Grunde alle reformierten Kirchen von der reformierten Tonkunst ihren Ausgang genommen.

Wie deutlich das auch die Geschichte der Reformation dartut, bedarf kaum der Erwähnung. Luther (1517) folgte auf Hus († 1415) und dieser auf John Wicliff (1384): von England her kam die Reformation der Kirche wie der Musik auf den Kontinent.

Doch auch John Wicliff und seine Hauptanhänger Johannes Oldcastle und William Morley, die, wie wir hörten, das Hauptlager der Wiclifianer in Dunstable aufschlugen, waren nicht die ersten, welche die Schönheit der Bibel gegen die Schablone des Papsttums ausspielten und die Religionspoesie ihrer Anhänger zu einer solch

verklärten Romantik emporführten, daß sich diese über alles Irdische erhaben fühlten und als „*rerum quae in vita communi geruntur*, *penitus ignari*“ bezeichnet werden.

Auch diese romantisch-poëtischen Ketzer hatten noch einen Vorgänger, der schon ein Jahrhundert früher an den Geistesfesseln der Kirche gerüttelt und das Panier der Geistesfreiheit erhoben hatte. Auch diesen Mann finden wir — in Dunstable; sein Name ist Richard Clapwell.

Dieser stellte schon im Jahre 1286 — d. i. vier Jahre nach der Verteilung der Wälischen durch ganz England — zwölf Thesen auf, die den unbeugsamen Freiheitsgeist der echten Briten atmen und in ihrer Kardinalforderung darauf hinauslaufen, daß der Verfasser derselben „sich in Sachen der Religion durch niemandes Autorität gebunden erachte, weder Augustin's noch Gregor's, weder eines Papstes noch irgend eines Magisters, sondern lediglich vor der Autorität der Bibel und den Regeln der Vernunft seinen Geist beuge.“[1])

Zwei große Gedanken sind in dieser These gegeneinander gestellt: „Autorität“ und „Vernunft“. Sind es nicht auch die Schlagworte in jenem Kulturkampf der Tonkunst im Mittelalter, der mit dem Siege der „*nova ars*“, mit der Überwindung vermeintlicher „Autorität“ durch die gesunde Vernunft zum Abschluß kam? . . .

* * *

So laufen, wie wir in diesem Kapitel nur flüchtig andeuten konnten, in wunderbarem Gewebe die Fäden der Welt-, Kirchen-, Kultur- und Kunstgeschichte, der Ursprung des modernen Dramas, der reformierten Tonkunst und der reformierten Kirchen an einem Orte zusammen, und eine dämmernde Ahnung zeigt uns die welthistorische Bedeutung der Tonkunst als des inneren Rückhaltes einer Gemeinschaft im Geistesleben der Völker Europa's, als der treibenden Kraft der Freiheit der Geister.

Diese unermeßliche Wichtigkeit der Musik und der Musikwissenschaft für die Welt- und Kulturgeschichte ist ein unleugbares Faktum, dem die Zukunft mehr Beachtung wird schenken müssen, als dies die Vergangenheit getan hat.

Denn wahrlich — wir können Chroniken studieren, um Daten zu sammeln, Sprachforschung treiben, um das Wort zu erkennen, die

---

[1]) Mitgeteilt in den Annalen von Dunstable sub anno 1286.

Dichter lesen, um ihre Gedanken zu fassen — doch um die Grundharmonien des ganzen Geisteslebens, um die in Worten nicht aussprechbare und doch alles beherrschende Gefühlswelt vergangener Zeiten, wo das Gefühl vor dem Verstand noch ebenso die Vorherrschaft hatte, wie der Glaube vor dem Wissen, — um diese Gefühlswelt, sage ich, auch nur zu ahnen — müssen wir uns an die Musik derselben halten. Denn diese allein „greift bei ihrer nur die allgemeinen Züge der Menschennatur erfassenden Art weit über die Schranken der Sprache und Poesie hinaus und bildet in ihrem Streben nach Universalität den goldenen Faden im Gewebe der Völkergeschichte.“[1])

[1]) Chrysander in V. S. f. Mus. I. 34.

3. Kapitel.

Die Morgenröte der Musik-Reformation.

„Leb wohl, du Land, dem Ruhm und Sieg verlieh'n,
„Gesegnet England, voll von Melodien!
„Du magst genannt sein nach den Engelschören,
„In welchen deine Sänger Gott verehren.
„Doch unser Sang soll fortan deinem gleichen
„Und deine Kunst soll nie bei uns entweichen!"

Abschiedsgruß des deutschen Königs (nachmals — 1433 — Kaisers) Sigismund an das englische Volk. (London, 3. September 1416.)

Es ist eine allbekannte Tatsache, daß die Wiege der größten geistigen Errungenschaften des neuzeitlichen Europa, jener Errungenschaften, die ganzen Geschichtsepochen ihren Charakter aufgedrückt haben, in dem Inselreich des äußersten Nordwestens stand. Von England her kam die Reformation, die moderne Staatsverfassung, die Verwertung der Dampfkraft auf den Kontinent. Den Ruhm, die Freiheit der Person und des Geistes zuerst geachtet und zur Grundlage der menschlichen Gesellschaft gemacht zu haben, diesen Ruhm hat den Briten niemand abstreiten können.

Um so eher war man geneigt, die künstlerische Produktionskraft der Bewohner Großbritanniens in Frage zu stellen und die im Grunde selbstverständliche künstlerische Sterilität des modernen Kommerzialkosmopoliten als ein Charakteristikum der gesamten Bevölkerung der britischen Inseln anzusehen.

Diese Auffassung wurde von kritiklosen Schlagwort-Historikern ohne weiteres auch auf die Vergangenheit übertragen; und das dadurch gezeitigte Vorurteil hat selbst hervorragende Musikforscher zu wiederholten Malen geleitet und — irregeführt.

Nur auf diese Weise wird es erklärlich, daß nicht schon früher die Musikforschung sich hat angelegen sein lassen, die Annalen der englischen Geschichte etwas genauer anzusehen und historisches Material aus englischen Chroniken und sonstigen Berichten über Zeitereignisse zu sammeln.

Natürlich — ziel- und planlos einen Folianten nach dem andern durchzustöbern, wäre bei der geradezu unabsehbaren Menge des historischen Materials eine ebenso undankbare als erfolglose Mühe gewesen, bei der manch ein Menschenleben hätte vergeudet werden können. Zu erfolgreicher Quellenforschung gehört eben Plan und Logik. Einen guten Plan zu entwerfen, ist nun nicht jedermanns Sache und zur Anwendung der Logik gehören richtige Prämissen. Sind diese, wie dies bei der Forschung über die Musik des 15. Jahrhunderts bis zu Haberl's „Du-Fay"-Studie der Fall war, falsch, so kann die beste Logik kein erfreuliches Resultat liefern . . .

Nun haben uns aber sowohl unsere bisherigen Untersuchungen, als der vorgefaßte Plan dieser Arbeit, sowohl die Stimme des Dichters als der Leitfaden der Geschichte auf einen Fürsten hingewiesen, der sich mit Stolz einen Wälen nannte und dessen Regierungszeit eine Glanzperiode englischer Geschichte darstellt, die sich höchstens mit jenem Abriß mazedonischer Geschichte vergleichen läßt, über dem der Stern des großen Alexander schwebt.

Heinrich V. von England hat gar vieles mit Alexander dem Großen gemein.

Sein tollkühner Zug nach Frankreich gleicht dem Alexander's nach Asien, der Sieg der 1500 Engländer bei Azincourt über 15000 Franzosen dem der 35000 Griechen über 600000 Perser bei Issus. Alexander heiratet als Sieger die Tochter des besiegten Perserkönigs (Darius III.), ebenso Heinrich die Tochter des besiegten Franzosenkönigs, jener wie dieser vereinigt zwei Königreiche unter seinem Szepter und sucht dieselben im Wege des Friedens durch Hebung von Kultur und Kunst zu verschmelzen . . . Die traurigste Gemeinschaft aber dieser beiden Genies besteht darin: beide sterben in der Blüte der Jugend. In der Romantik ihres ganzen Wesens gleichen sich Heinrich V. und Alexander auf ein Haar . . .

Da bliebe nur noch eine Parallele zu untersuchen übrig, über welche wir bisher nicht unterrichtet sind: Alexander beschäftigte sich, wie wir wissen, so eifrig mit der Musik, daß sein Vater Philipp über diese seiner Meinung nach übertriebene Musikpflege lebhaft erzürnt war. War nun auch Heinrich V. musikalisch?

Wir wollen die Geschichte darnach fragen. Wird deren Antwort bejahend lauten, stimmt also auch hierin Heinrich V. mit jenem Alexander überein, dann haben wir einen neuerlichen Beweis von der welthistorischen Bedeutung der Musik. Denn es kann nicht zweifelhaft sein, daß die geradezu wunderbaren Taten dieser beiden Helden in erster

Reihe aus dem Geiste der Musik zu erklären sind, von welchem beide erfüllt waren und zu romantischem Heldenmut entflammt wurden.

So würde sich denn neuerdings bestätigen, was wir im vorigen Kapitel über die Bedeutung der Tonkunst für die Weltgeschichte zu konstatieren in der Lage waren.

* * *

Was berichtet nun die Geschichte über Heinrich V.? Gibt sie uns sichere Beweise dafür, daß Shakespeare diesen Herrscher richtig charakterisiert hat, wenn er ihm mit Vorliebe auf die Musik bezügliche Vergleiche in den Mund legt? (Siehe S. 50/51.)

Aus allgemeinen Weltgeschichten werden wir so gut wie nichts erfahren. Die Musik und ihre Geschichte existiert ja für die Historiker in der Regel gar nicht, die pflegt man den Klerikern und den — Juristen[1]) zu überlassen. Denn von der enormen Bedeutung der Musik für die allgemeine Welt- und Kulturgeschichte, von der geradezu maßlosen Macht derselben über die Geister, die sich zu allen Zeiten gleichgeblieben ist und gleichbleibt, — hat man ja in der Regel gar keinen Begriff.

Auch auf Spezialuntersuchungen können wir uns nicht stützen, da wir ja im großen und ganzen ein von der modernen Forschung bisher vollkommen unbetretenes Gebiet zu durchforschen haben.

Da werden wir also wieder selbst die Quellen der Weltgeschichte hernehmen und die verschiedenen Chroniken und Annalen durchstudieren müssen.

*

Fangen wir da mit Hall's *„Chronicle of England“ (edition 1809)*[2]) an, so lernen wir in einer kurzen Beschreibung die Person des Königs kennen:

> *„He was of stature more than the comen sort, of body „lene, well mẽbred and strõgly made, a face beautiful, some-„what long necked, black heered, stout of stomake, eloquent of „tong, in marcial affaires a very doctor, and off all chivalry „the very paragone“* (pag. 113).

Ähnliches lesen wir bei More, Holinshed, Walsingham, Wawrin, Goodwin[3]) u. a.

---

[1]) Vide: Hawkins, Morelot, Coussemaker, Winterfeld, Ambros, Guido Adler, Rietsch, Prüfer etc.

[2]) Betreffs der von mir verwendeten Ausgaben vergleiche man stets Literatur II.

[3]) Siehe Literatur II. unter den obgenannten Namen.

Betrachten wir sodann die „*Historia Henrici Quinti illustrissimi Anglorum regis Roberto Redmanno auctore*“,[1]) so erfahren wir wiederum, daß das ganze Wesen König Heinrich's von einem romantischen Grundzug göttlicher Begeisterung *(„divino quodam afflatu“)* geleitet war, daß er gegenüber den Armen und von Unglück Heimgesuchten eine geradezu göttliche Milde und Wohltätigkeit an den Tag legte und daß er von einem geradezu schwärmerisch-heiligen Streben geleitet war, das religiöse Gefühl zu vertiefen.[2]) Ja, Redmann, der als Protestant (er schrieb ca. 1535) das Vorgehen Heinrich's gegen die Lollarden entschieden verurteilt und das vorwurfsschwere Wort spricht: „So groß war die Verderbnis jener Zeiten, daß die wahre Religion, die ja der römische Priester nie erkannt hat, Häresie genannt wurde“,[3]) — derselbe Redmann erkennt rückhaltlos an, daß sich Heinrich V. selbst mit den größten Männern nicht vergleichen lasse, sondern der göttlichen Natur am ähnlichsten erscheine.[4])

Alle bisher genannten Quellen müssen indes für unsere Zwecke sehr vorsichtig gebraucht werden; ihre Verfasser (höchstens Wawrin ausgenommen) schreiben meist schon ein Jahrhundert nach Heinrich V. und können daher speziell über kunstgeschichtliche Details aus dem Leben dieses Herrschers nicht allzuwohl unterrichtet sein. Fällt doch zum Überfluß in die Zwischenzeit der entsetzliche Kampf der roten und der weißen Rose, der sich wie ein dichter Schleier des Vergessens zwischen das Gestern und Heute einer englischen Kunst niedersenkte und auf Jahrhunderte hinaus jede Erinnerung an jene einstmalige Blüte der Musik in England auslöschte, die es zweifellos im Anfang des 15. Jahrhunderts daselbst gegeben haben muß, falls es überhaupt wahr ist, daß Dunstable und die „Engländer“ die Tonkunst des ganzen Kontinentes reformiert haben . . .

Da bleiben uns aber glücklicherweise noch drei Gewährsleute, an die wir uns unbedenklich halten können:

Capgrave[5]), der unter Heinrich VI. lebte, und zwei Zeitgenossen und Freunde König Heinrich's V.:

---

[1]) Siehe „*Memorials of Henry the Fifth*“ *by Ch. Aug. Cole.*

[2]) „*Omnium oculos perstrinxit inaudita quaedam propagandae religionis cupiditas; mansuetudo inusitata, sapientia incredibilis.*“

[3]) „*Ea illorum temporum corruptela fuit, ut vera religio, quam pontifex Romanus numquam agnovit, haeresis diceretur.*“

[4]) „*. . . licet, non cum summis viris Henricum comparare, sed Divinae naturae simillimum indicare.*“

[5]) Siehe Literatur II sub Capgrave.

Elmham[1]), Prior von Lenton, und ein
anonymer Klosterbruder von Westminster, der uns einige
(275) „*versus rhythmici de Henrico Quinto*[2]) hinterlassen hat.

*

Mit den **„versus rhythmici de Henrico Quinto“** wollen wir uns zunächst genauer beschäftigen.

Bezüglich der Form dieser „rhythmischen Verse“,[3]) die ebenso wie Elmham's Werk vor 1420 geschrieben sein dürften, sei darauf aufmerksam gemacht, daß wir in dem kunstvollen metrischen Bau derselben sozusagen das dichterische Gegenbild (vielleicht Vorbild?) jener musikalischen Künste finden, deren Blüte wir im 16. Jahrhundert bewundern können.

Die Verse lassen sich nämlich in Langzeilen als Hexameter lesen (also in fallendem Versmaß). Diese Langzeilen lassen sich aber auch entzweiteilen: entweder in 2 Kurzzeilen à 3 Hebungen, oder in 3 Kurzzeilen à 2 Hebungen (mit in der Regel steigendem Versmaß). Diese Kurzzeilen stehen nun zueinander in Wechselbeziehungen, und zwar durch klingende Endreime in den verschiedenartigsten Kombinationen der Reimstellung (abab, aabccb etc.). Dabei wimmelt es von Binnenreimen oft bis zu 4 und 5 gleich endigenden Worten. — Nun läßt sich aber das ganze Gedicht auch ohne Rücksicht auf Versmaße lediglich mit den richtigen Wortakzenten lesen. Dann kommen ein faszinierender deklamatorischer Schwung und die kraftvollsten Stabreime, überschlagende Buchstabenreime etc. zum Vorschein. — Zum Überfluß bilden nun noch die Anfangsbuchstaben oft ein Akrostichon oder ein Chronogramm, und weiß Gott, was noch für Geheimnisse hinter diesen latinisierten Bardenkünsten stecken! Dabei klingt die Sprache frei und ungezwungen. Welch' hervorragende dichterische Beherrschung einer „toten“ Sprache! . . .

Über die Glaubwürdigkeit dieses Anonymus mag seine eigene „*intentio auctoris*“ Aufschluß geben:

(Vers 1 ff.:) „*Ad Salvatoris laudes, titulos et honores*
„*Nobilis Henrici Quinti, pietatis amici,*
„*Versibus his prodam, quod feci tempore quodam,*
„*Sub modico tecto pausans in paupere lecto,*

---

1) Siehe Literatur II sub Elmham.

2) Siehe „*Memorials of Henry the Fifth*“ (Literatur II).

3) Das „rhythmisch“ scheint einen Bezug auf die Musik zu enthalten. Denn gibt es auch unrhythmische Verse? Vergl. S. 72 „*cantica rhythmica histrionum*“, ferner S. 82 „*canebatur metrice*“.

„Regem praesentem quasi cernens, meque videntem;
„Utque loquens secum pensavi talia mecum.“ —

Wir haben es also mit einem Augenzeugen zu tun.

Nun möchte ich einiges aus diesem Gedichte hervorheben, zunächst aus den *„verba auctoris“* (Widmung an Heinrich V.):

(Vers 27 ff.:) *„Omnibus utilis, omnibus affluis in bonitate,*
„Tu bona diligis et mala corripis, euge, beate!
„Tu miserando, compatiendo, fers pietatem,
„Jura tenendo, vera docendo, fers probitatem.
„Militibus, simul armigeris, dignus dominator,
„Divitibus, sic pauperibus, mitis moderator.
„Sint tibi gratia, pax, sapientia, copia rerum;
„Sint tibi prospera, sint tibi tempora longa dierum.“

Von der Abkunft und Heimat des Königs heißt es:

(Vers 36 ff.:) *„Ortus ab Angligenis, Rex nobilis, in Monemutha*
„Patria Walligenis — urbs haec tua floret alumna.“

Dies stimmt mit dem von Shakespeare her bekannten Stolz Heinrich's auf sein wälisches Blut.

Vielleicht darf man übrigens auch hinter dem Verfasser der *„versus rythmici“* einen Wälen vermuten, was dadurch wahrscheinlicher wird, daß derselbe ein Jugendfreund des Königs sein muß, da er dessen Jugendbeschäftigung genau kennt und beschreibt. König Heinrich brachte aber seine Jugend zum größten Teile in Wales zu.

Über den Regierungsantritt lesen wir:

(Vers 61 ff.:) *„Tunc praeclara fuit tua regni regia sedes;*
„Westensis tonuit per cantica nobilis aedes.
„Curia regalis micat ornatu radiante,
„Gloria mensalis non splendidior fuit ante.
„Angelus[1]) *in specie residebas, Rex decoratus,*
„Illa quippe die vultus tibi valde beatus.
„Denique quod Christi laudi, quod Regis honori,
„Rex bone, fecisti, simul et quod plebis amori.“

Hier finden wir schon die ***„cantica“*** als ein Kennzeichen der Regierung König Heinrich's V.! An den Kirchengesang ist zweifellos auch in den letzten zwei Zeilen gedacht.

---

[1]) *Angelus* — *Anglus* ist ein sehr häufiges Wortspiel, auf welches man auch im folgenden achten wolle.

Zur Erklärung der Worte *„quod plebis amori"* (in Vers 68) diene folgender in Redmann's Chronik (sub a. 1415) erhaltene Ausspruch Heinrich's:

„Si in alterutro peccandum sit, malo videri intemperata
„quadam benevolentia subditos meos potius complecti quam
„in communi eorum odio versari. Rerum enim omnium
„nec aptius est quicquam ad opes tuendas quam diligi,
„nec alienius quam timeri."

Welch wahrhaft königliche Worte! — —

Was uns die *„versus rhythmici"* in dem Abschnitt *„de moribus regis Henrici"* berichten, stimmt vollkommen mit den früher zitierten Worten Redmann's (siehe S. 67) überein, welche den tiefreligiösen, romantisch-schwärmerischen Zug Heinrich's V. nachdrücklich betonen. So hören wir z. B.:

(Vers 91:) *„Rex in divinis fore devotus perhibetur,*
„Et caput et finis inter divina tenetur."[1])

(Vers 95:) *„Dum missas audit, illum clam cellula claudit;*
„Dulciter implorat, tunc et devotius orat."

Die letzte Zeile könnte schon einen Hinweis darauf bedeuten, daß der König selbst musiziert und „süß gesungen" habe, wobei er durch

---

[1]) Um zu zeigen, daß auch die tiefreligiöse Romantik Heinrich's V. echt wallisischem Boden entsprang, zitiere ich ein Gedicht des bekannten Bischofs von St. David (in Wales) Giraldus Cambrensis, das fast so aussieht, als sei es der Wahlspruch König Heinrich's gewesen.

„Ergo tibi Christus spes unica, palma, corona,
„Ipse tibi virtus et via, vita, salus.
„Viribus hunc totis, sine quo via nulla salutis,
„Cor cupiat meritis, mensque manusque probet.
„Mens veneretur eum meditando, dextera dando,
„Linguaque laudando nocte dieque sonet.
„Hic tibi rex, tibi lex, tibi dux, tibi lux, tibi judex,
„Hic tibi vita, vigor, laus honor atque decor."

Man achte auch auf die prächtigen Stabreime, welche sich den Distichen ganz zwanglos einfügen. Keine Literatur der Welt — selbst nicht unsere deutsche (trotz Jordan und Richard Wagner) — enthält so glänzende Alliterationsdichtungen, wie die kymrische. Diese nationalpoetische Eigenart durchgeistigt auch die zahlreichen Dichtungen der Kymren in anderen Sprachen, wie eben hier der lateinischen. Bedeuten doch die fein auspolierten lateinischen Dichtungen der Waliser geradezu die hervorragendste Blüte der Spätlatinität. Es ist keltischer Bardengeist in römischem Poetengewand. — Scheinen nicht die *„versus rhythmici"* auf dieselbe Herkunft hinzuweisen?

den Zauber der Musik zu um so inbrünstigerer Andacht hingerissen worden sei.

Wie angelegentlich übrigens König Heinrich für den Kirchengesang sorgte, erfahren wir im folgenden:

(Vers 137 ff.:) *(„De honestate hospitii domini regis et ministrorum ejus“):*
„Psallit plena Deo cantoribus ampla capella,
„Carmine sidereo laudabilis est ea cella.
„Nemo vacat nugis, post vocem concito claram,
„Sed precibus jugis intentio spectat ad aram.
„Quod Christi christum Rex diligit haec sibi testes,
„Ad pretium multum sunt pallia, vascula, vestes.
„Nulla repulsa bono, famulique sunt generosi,
(Vers 145:) *„Tota quippe domo mores hominum pretiosi.*
„Plaudit laetitia prandentibus aula serena;
„Omnibus officia sunt rebus, et undique plena.
„Tota domus redolet Regis nunc tempore sani,
„Ut redolere solet quondam laus Octaviani.
(Vers 150:) *„Quisque venit, si digna petit*[1]*) de munere Regis,*
„Laetus abit, si justa sapit de pondere legis.“

Man achte hier auf das nachdrückliche Hervorheben der Polyphonie im Kirchengesange: *plena, ampla capella!* Die vielstimmige und vollstimmige Kapelle! Für alle Gelegenheiten gibt es *plena officia,* polyphone Offizien!

Bei dieser Polyphonie des englischen Kirchengesanges hat man nicht etwa bloß an einen *a capella*-Chor zu denken, es handelt sich vielmehr zweifellos auch um die Verwendung von Instrumentisten.

Liegt doch für die Heranziehung der *„Simphoniste, citariste“*[2]) und von anderen *„menestrallis cantuar. facientibus“* zum Gottesdienste in England ein urkundliches Zeugnis in der schon früher erwähnten Chronik John de Wawrin's vor.[3])

---

[1]) Von einer derartigen Petition an König Heinrich V. wird bei Besprechung des Old-Hall-Manuskripts die Rede sein. Siehe S. 145.

[2]) Die Verwendung speziell der Harfeninstrumente beim Gottesdienst ist übrigens keineswegs auf England beschränkt gewesen. Die erste Nachricht über Verwendung von Harfenisten beim christlichen Gottesdienst in Europa verdanken wir Cassiodorus *(Varia lib. II. ep. 40);* sie betrifft das Jahr 500. Die letzte entnehme ich Albert Jacquot's *„La Musique en Lorrain“:* In den Kirchen Danzigs war das Psalterion noch im Jahre 1740 in Gebrauch.

[3]) Siehe Literatur II sub Waurin. — Waurin ist ein Zeitgenosse Heinrich's V. Seine Chronik ist im Jahre 1450 vollendet.

Wie sehr aber König Heinrich V. seine Instrumentisten (Minstrels; größtenteils, wie schon deren Namen zeigen, Wälen!) schätzte, erhellt aus einer den *„Issues of the Exchequer“*[1]) entnommenen Mitteilung: Heinrich V. gab den ausdrücklichen Befehl an John Cliff, Thomas Norrey's Trompeter und 13 andern Minstrels während der Expedition nach Frankreich ihren gewöhnlichen Lohn auszuzahlen. Ja, im Jahre 1417 ließ er sich seine ganze Kapelle nach Frankreich nachkommen, um das Osterfest würdig feiern zu können.

*

Wir kommen noch gelegentlich auf diese „rhythmischen Verse“ zurück. Jetzt wenden wir uns

Elmham's „Liber metricus de Henrico Quinto“

zu.

In der Einleitung seines Werkes bemerkt Elmham, daß der *Liber metricus* durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebe, sondern nur die wichtigsten Momente aus der Regierung Heinrich's V. hervorheben wolle. Allerdings hätte er eine größere Dichtung zum Lobe Heinrich's V. schreiben wollen; doch hätte der König sowohl aus Bescheidenheit, als wegen seines romantischen Idealismus dies nicht geduldet, da er in allen seinen Taten nur das Werk Gottes sähe. Aus demselben Grunde hätte er auch nicht erlaubt, daß er mit Musikstücken etc. gefeiert werde . . .[2])

> *„Hac eademque de causa“* — heißt es — *„nullo modo, „sermonibus ampullosis* (vielstimmige Gesänge?) *aut musi- „calibus instrumentis, cantica rhythmica histrio- „num (!)*[3]) *aut gesta de se vel suis commendantia“* (d. s. die *chansons de geste!*)[4]) *„triumphale certamen proferri*

[1]) Siehe Literatur II sub *Issues.*

[2]) Das heißt, wenn wir zwischen den Zeilen lesen: Heinrich V. wollte nicht selbst mit *chansons de geste* (*cantus gestualis*, vergl. den Traktat des Johannes de Grocheo) gefeiert werden, sondern zog die Minstrels, die ihm so lobsingen wollten, in den Dienst der Verehrung Gottes.

[3]) **Man beachte, daß es anno 1416 noch *histriones* (Minstrels) gibt, während diese genau mit der Aufnahme der *„nova ars“* in den Gottesdienst verschwinden.**

[4]) Als ältesten *cantus gestualis (Chanson de geste)* nennt Johannes de Grocheo (S. B. der I. M. G., I. 65 ff.) einen Gesang über das Leben des ersten Märtyrers, des heiligen Stephanus (den Anfang desselben teilt Le Beuf, *„Dissertation sur l'histoire Ecclésiastique“* t. II mit). Sowohl Dunstable als du Fay liegen in einer Kirche des heiligen Stephanus begraben. Ein eigentümlicher Zufall!

„consentit. Hinc est quod tremulus et perplexus hujus opu-„sculi qualitatem, quasi inter duo extrema, metrice potius quam „prosaice, tenui“ (NB. das Werk ist in Distichen abgefaßt) *„et exili duxi obnubilatione velandam (!)*[1]*); ut a sa-„pientibus et prudentibus, necnon mediocriter litera-„tis, per quasdam interim transumptiones lucide reve-„letur (!), a parvulis vero et qualibet rusticitate caeca „et simplici abscondatur.“*

Also von literarisch genügend Gebildeten kann der Inhalt von Elmham's Werk durch gewisse Ergänzungen klar enthüllt werden, während er Leuten beschränkteren Geistes verschlossen bleibt!

Man kann sich denken, wie einen diese Worte anmuten, wenn man genötigt ist, Elmham's Gedanken fortzuspinnen und sich zu fragen: War es denn wirklich eine *„rusticitas caeca et simplex“*, daß bisher kein einziger Musikhistoriker, weder ein deutscher noch ein englischer, von diesem, wie wir sehen werden, hochbedeutsamen Werke Elmham's auch nur die allermindeste Notiz genommen hat, obwohl es schon seit 45 Jahren im Drucke vorliegt?

Sei dem, wie dem sei. Wir freuen uns, daß wir auf die rechte Spur geraten sind, und wollen versuchen, das *„lucide revelare“* (die Enthüllung durch das Licht der kritischen Forschung) zu besorgen. — —

Was Elmham's Glaubwürdigkeit anlangt, die wir zunächst prüfen müssen, so genügen wohl folgende Worte seiner Einleitung:

Nachdem König Heinrich zufolge seiner Gottesromantik jedwede Verherrlichung seiner Person aufs strengste verboten hatte, gab er mit knapper Not die Erlaubnis, die „nackte und bekannte Wahrheit über die Ereignisse seiner Zeit niederzuschreiben“.[2]) Deshalb dürfe aber ein verständiger Leser bedenkenlos die im Metrum mitgeteilten Ereignisse als nackte Wahrheit ansehen; denn er könne versichert sein, daß der Ver-

---

[1]) Das *„obnubilatione velare“* erinnert lebhaft an die *„amphibologia nebulae“*, die nach Giraldus Cambrensis *(Descr. Cambriae II. 14)* ein Charakteristikum im Ausdruck der wälischen Barden ist. Wir stoßen eben auf Schritt und Tritt auf wälische Einflüsse. Von diesem Verbot Heinrich's V., von dem Elmham hier spricht, berichtet übrigens auch die Tradition der wälischen Barden. Vergl. *Jolo-Manuscripts* (siehe Literatur II) 203—209, 617—623. Bei dieser Gelegenheit soll auch von den wälischen Barden gleichsam als Geheimschrift das alte Barden-alphabet *(Coelbren y Beirdd)* wieder hervorgeholt worden sein. Vergl. auch Walter, „Das alte Wales“ S. 23.

[2]) *„Hoc realiter renuit . . . Rex noster; vix mihi volens condescendere, qui haec scribo, ut . . . nuda et nota veritas de hiis, quae sunt acta temporibus suis, in publicum pertransiret.“*

fasser entweder in Person denselben beigewohnt und sie mit eigenen Augen gesehen oder durch glaubwürdigste mündliche und schriftliche Berichte von Augenzeugen erfahren habe.[1]) Deshalb mögen aber auch die künftigen Abschreiber dieser Verse angelegentlich darauf bedacht sein, kein einziges Jota oder Pünktchen zu übersehen.[2])

Und nun beginnt Elmham[3]):

„*Hic igitur tractatus per lustra intenditur distinguendus, includens in hoc uno quinquennio diluculum gloriae psalterii et citharae exurgentis ejusdem Catholici principis Regis nostri, ad perfidiae tenebras expurgandas; ut confiteatur in populis Domino, et sit super omnem terram gloria sua.*"

Dieser Traktat umfaßt den Zeitraum eines Lustrums und schließt in diesen fünf Jahren die Morgenröte des Ruhmes von Psalter und Harfe ein zufolge des Auftretens desselben katholischen Fürsten, unseres Königs, zur Erleuchtung der finstern Nacht des Unglaubens, auf daß unter den Völkern dem Herrn die Ehre gegeben werde, und über allem Erdreich sein Ruhm erschalle.

Hier kann, so sehr auch Elmham seinem Vorsatz getreu geheimnist hat, doch kein Zweifel obwalten, in welcher Art sich Heinrich's tiefreligiöse Romantik kundgab.

Ähnlich wie David den bösen Geist, der Saul gefangen hielt, durch Musik, durch Psalter und Harfe zu bannen wußte — und wie oft zitieren das die Schriftsteller des Mittelalters! —, so glaubte auch Heinrich's Idealismus die Finsternis des lollardischen Unglaubens durch die Macht der Musik, durch Lobgesänge bei Psalter und Harfe bannen zu können. Und als ihm die Niederwerfung der nicht nur religiösen, sondern auch auf das politische Gebiet hinübergespielten Rebellion der Lollarden[4]), die ihm sogar nach dem Leben trachteten, gelungen war, da war er so überzeugt, daß sein Ideal, der Gott, den die

---

[1]) *„Non igitur dubitet prudens lector haec, quae sunt scripta in metro, pro vero referre: cum sine dubio compilator aut realiter interfuit illa videns, aut fidedigno relatu, tam verbis quam scriptis, ab hiis qui interfuerant, didicit."*

[2]) *„Idcirco provideatur ab hiis omnibus diligenter, qui hos versus perscribi in posterum facient, ne unum iota aut unus apex praetereat."*

[3]) *„Memorials of Henry the Fifth"* pag. 82.

[4]) Und das gab bei Heinrich's Beurteilung des Lollardentums den Ausschlag. Solange sich dasselbe nur als religiöse Sekte gebärdete, kam er demselben mit Hochachtung und Interesse entgegen, ja er beteiligte sich selbst an dem Begräbnis des als Lollardenhauptes bekannten Dominus de Morle (Morley). Nichts lag Heinrich ferner als eine blinde Scheiterhaufenpolitik.

Psalmisten preisen, obgesiegt habe, daß er ausdrücklich befahl, der Klerus mit dem ganzen Volke solle Prozessionen veranstalten und Jubelhymnen singen . . .

Elmham schreibt hierüber:

Ann. I. cap. X.: „QUOD FIUNT PROCESSIONES CUM LETANIIS A CLERO ET POPULO AD REGIS MANDATUM.“

(Vers 139 ff.:) *„Cum precibus clerus procedit, Rege jubente,*
„Et populus sequitur, ordine quisque suo.
„Regia mens gaudet, pia plebs laetatur, et ***omnis***
„Anglia concordi[1]) ***cantica voce sonat.***
„Nec mirum, qui Rege novo nova talia cernunt:
„Prisca reformari tempora spes fit eis.“

Welch ein Geheimnis steckt in den letzten zwei Zeilen?

Es wird nicht unenthüllbar sein. Um zu zeigen, wie man sich die *„prisca tempora“* die schöne alte Zeit Englands dachte, jene Zeiten, wo die Briten, die dann nach Wales zurückgedrängt wurden, noch die ganze Insel besaßen, zitiere ich beispielsweise den Dichter Chaucer:[2])

„The old gentle Britons in her dayes
„Of divers aventures maden layes,
„Rymed first in her Mother tongue
„Whych layes with her Instruments theye songe!“

Jene Zeiten also, wo überall Musik ertönte, die scheinen erneut und das ist nicht zu verwundern *(nec mirum)*. Denn der „neue“ König, d. h. der erste König Englands, der selbst im alten Britenlande geboren war, gibt das Beispiel und zeigt sich selbst ganz im Banne der wälischen Geistesrichtung, deren Charakter ein ausgesprochen schwärmerischer, romantischer war.

Jetzt, wo der König befiehlt, ist es natürlich, daß ganz England *„concordi voce“*, d. i. in harmonischer Polyphonie (der „freie Konkordanzenton“ des Martin le Franc)[3]) zu singen beginnt, in jener Weise, wie sie nach dem Zeugnis des Giraldus Cambrensis in Wales uralt hergebrachte Sitte war.

Dies ist der Sinn der eben zitierten Stelle. —

---

[1]) *Vox concors* oder *concordans* war ein *terminus technicus* der englischen Komponistenschule; vergl. S. 87. Schon Johannes de Groches gebraucht denselben. (S. B. der I. M. G. I. 65 ff.)

[2]) Siehe Literatur II.

[3]) Siehe S. 22/23.

Der Bericht Capgrave's[1]) über diese vom Könige vorgeschriebenen Dankgesänge stimmt mit demjenigen Elmham's ganz überein, nur ist er schon weniger genau.

Capgrave berichtet unter dem Jahre 1414:

> „*Post haec*“ (nach Niederwerfung des durch Joh. Oldcastle angezettelten Aufstandes) „*rex jubet litanias fieri* „*et processiones per totum regnum; autumans placitum* „*et gratum Deo esse, quod post tantam stragem malorum, et* „*post abscissum a puris granis nefandissimum lollium* (Lollarden! Wortspiel) *Summo Satori*[2]) *reddantur gratiarum actiones.* „*Tunc, ecclesiae cultum ampliare intendens, tria mona-* „*steria fecit iuxta Schene;*[3]) *quorum opus, sine scriptorum com-* „*mendatiuncula, se manifestat.*“

Von dem „*ecclesiae cultum ampliare*“ erzählt auch Elmham:

(Vers 167 ff.:) „*Ecclesiae cultum Rex augmentare studebat*
„*West-que-Monasterii testificatur opus.*“

Daß bei dem „Kirchenkult“ in erster Reihe an den Kirchengesang zu denken ist, versteht sich von selbst.

Daß jedoch das zuletzt angeführte Zitat auf eine Komposition des Königs anspiele — bekanntlich finden sich im *Old-Hall-Ms.* Kompositionen mit der Überschrift „Roy Henry“ — das möchte ich weder behaupten, noch bestreiten. Die Möglichkeit der Annahme erhellt aus der Vergleichung mit der analogen Stelle der „*versus rhytmici*“:[4])

(Vers 15 ff.:) „*Rex operando bonum, sanctos patres imitatur (!)*
„*Westensemque domum renovat, juvat, et veneratur.*“

Diese Stelle steht in Wechselbeziehung zu einer erklärenden Ausführung „*de multis et magnis beneficiis per regem ecclesiae Westmonasterii concessis*“, in welcher es heißt:

(Vers 205 ff.:) „*Denique quid fecit monachis Westensibus*[5]), *ecce!*
„*Rex hic profecit, sua dans*[6]) *specialiter et se . . .*“

---

[1]) „*Liber de illustribus Henricis.*“

[2]) Gemahnt der Terminus nicht an den Bardenschwärmer Klopstock? —: „Saat von Gott gesät . . .“

[3]) Vielleicht wären da Nachrichten über Dunstable zu finden?

[4]) In „*Memorials of Henry the Fifth*“.

[5]) *Westensis* heißt wohl gewöhnlich von Westminster, doch wäre es nicht unmöglich, daß unter *Westmonachi* auch die Mönche des Westens, von Wales, zu verstehen sind.

[6]) Seine Kompositionen?

und zu Vers 183/4:

„Gratia prima: munera regia semper abunda
„Westmonachis[1]) *data sunt, breviter sata, prece secunda,“*

sowie zu einem eigenen Kapitel:

„Comparatio quaedam domini ad sanctos ac venerabiles patres praecedentes“, das also beginnt:

(Vers 185 ff.:) *„Mente libet sapere quod vellem saepe videre,*
„Et cor delectat ubi visus[2]) *non modo spectat.*
„Quicquid habes, quid eris, dat Christus, dum pie quaeris,
„Rex tibi de coelis. Tu Joseph valde fidelis;
„Ut David es, vere dominum discendo timere;
„Fama repleta bonis tua stat ritu Salomonis. (!!)

Diese Zitate sprechen klar aus, was wir schon früher konstatiert haben: Gottesverehrung mit dem reichsten Aufgebot an Musik nach dem Vorbild David's — das ist die Parole zur Zeit Heinrich's IV; denn Musik ist die wahre Verehrung Gottes (*„vere Dominum timere...“*).

Hierherzuziehen ist nun noch das *prooemium* Elmham's, in welchem König Heinrich ebenfalls mit David verglichen und auf dessen Stellung zu Saul hingewiesen wird. Auch hier wird dann das *tertium comparationis („Sic fuga perfidiae sit“)* ebenso deutlich ausgesprochen, wie in der Einleitung (s. S. 74: „. . . *ad perfidiae tenebras expurgandas.“*)

* * *

Durch diese lange Reihe von Zitaten, in denen Heinrich V. mit David verglichen wird, lernen wir nun erst eine bisher unbeachtete Stelle des Tinctoris verstehen.

Im *Prooemium* des *„Proportionale Musices“*[3]) sagt nämlich Tinctoris ausdrücklich: *„Denique (!) principes christianissimi.... cultum ampliare divinum cupientes* **more davidico** *capellas instituerunt* . . . . Im unmittelbaren Anschluß an diese Worte folgt der oft zitierte Hinweis auf die scheinbare *„ars nova, cuius . . . fons et origo apud Anglicos, quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur“*.

Kann es zweifelhaft sein, worauf sich die Worte *„mos davidicus“* bei Tinctoris beziehen? Hat sich zu seiner Zeit irgend ein Fürst des Kontinents zur Nachahmung David's aufgeschwungen? Nein. Bei

---

[1]) Siehe S. 76 Anm. 5.

[2]) Wenn *cor* im Gegensatz steht zu *visus*, kann es doch nur das Gehör bezeichnen. Wie oft meinen wir unter Herz das Ohr!

[3]) Vergl. S. 13 die Übersetzung.

Heinrich V. dagegen liegt der Fall ganz klar: Wie David hat auch er den Teufel durch die Musik gebannt (siehe S. 74 u. 77).

Daß aber wirklich auch dem Tinctoris, wie dem ganzen Mittelalter, gerade für diese Wirkung der Musik, (den Teufel des Unglaubens zu bannen,) König David als der typische Vertreter erscheint, dies beweist sein *„Complexus effectuum musices“* (Couss., *scr. IV. 197*), in welchem er als Beispiel für den 9. Effekt der Musik *(„Musica diabolum fugat“)* das 16. Kapitel des ersten Buchs der Könige zitiert[1]) und noch die Verse hinzufügt:

> *„Rex David in Saule sedavit demonis iram*
> *„Ostendens citharae virtutem carmine miram.“*

Es scheint mir also, daß Tinctoris bei den Worten *„more davidico“*, — deren Bezug auf den 9. Effekt der Musik (Dämpfung der Häresie und anderen Teufelsspuks) offenkundig sein dürfte, — entweder selbst an Heinrich V. gedacht oder diese Wortwendung ungeändert seinem Gewährsmann entlehnt hat, der dieselbe auf jenen englischen Herrscher bezog, bei dem sie der Sachlage nach einen Sinn hatte, während sie mit Bezug auf die sonstige Musikpflege in Europa nicht recht probabel erscheint.

Zum Überfluß will ja Tinctoris mit dem *„mos Davidicus“* die Pflege der Polyphonie bezeichnen. Nach der festen Überzeugung aller Kleriker aber hat es doch zu David's Zeiten nie und nimmermehr so etwas Laszives gegeben wie die Polyphonie!

Da scheint denn wirklich eine kleine Verwirrung der Begriffe vorzuliegen. Deren Erklärung aber ergibt sich wohl daraus, daß der heilige David der Schutzpatron von Wales war. Diesem Umstande zufolge könnte der *„mos Davidicus“* im Sinne jener Quelle, aus welcher Tinctoris schöpfte, mit dem *mos Wallicus* identisch sein, mit jener Polyphonie des Volksgesanges in Wales, welche der Bischof von St. David Giraldus Cambrensis beschreibt. Dieses Patronat würde es auch erklären, warum zur Zeit König Heinrich's V. der Name David's in jedermanns Munde war und stets zum Vergleich herangezogen wird.

Aus einer englischen (d. h. in England geschriebenen) Quelle aber dürfte Tinctoris ebenso den *„mos Davidicus“* wie die Worte *„ampliare divinum cultum“*, die ja wortwörtlich aus englischen Manuskripten abge-

---

[1]) *„David tollebat citharam et psallebat manu sua: refocillabaturque Saul et levius habebat, recedebatque ab eo spiritus malus.“* An diese Bibelstelle dachte wohl, wie schon der Ausdruck beweist, auch Elmham, als er die Regierung Heinrich's IV. *„diluculum gloriae psalterii et citharae“* nannte.

schrieben sind,[1]) wie endlich auch die Worte „*nova ars*“[2]) übernommen haben, deren Paten wir in den „*novae caerimoniae*“, „*nova scripta*“ etc. englischer Handschriften noch nachweisen werden. —

Was das Facit dieser Untersuchung sein soll?

Daß die Notiz „*fons et origo apud Anglicos*“, welche unmittelbar auf die, wie wir gezeigt haben, aus englischen Quellen geschöpften Worte folgt, keine zufällige, beiläufige, irrtümliche Bemerkung des Tinctoris sein kann, als welche man[3]) sie hat hinstellen wollen, sondern, durch den innigsten Kausalnexus mit den knapp vorhergehenden Worten „*cultum divinum ampliare*“, „*more davidico capellas instituere*“ etc. verknüpft, sich ebenso wie jene Wortwendungen auch selbst als Ergebnis von Tinctoris' Quellenforschung, als ein Beweis seines Zurückgreifens auf die zuverlässigsten Gewährsmänner darstellt.

Dadurch wird die schon im 1. Kapitel betonte Unanfechtbarkeit der Autorität des Tinctoris neuerdings bekräftigt.

* * *

Wir wollen den chronologischen Faden wieder aufnehmen.

In der Durchsicht von Elmham's „*Liber metricus*“ kamen wir bis zum Jahre 1414. Es folgt die berühmte tollkühne Expedition nach Frankreich und der seit Alexander's Tagen beispiellos dastehende Sieg von Azincourt (25. Oktober 1415), den ein von Hunger und Elend jammervoll zugerichtetes Häuflein in fremdem Land über ein zehnmal so großes, wohl ausgerüstetes und mit frischen Kräften ins Feld ziehendes Heer gewonnen hat. Fragen wir uns, wie dies möglich war, so lautet die einzige richtige Antwort: Es war der Geist der Musik, der hier gesiegt hat. Es war das *Miserere*, welches die englischen Priester im Rücken der Kämpfenden sangen, welches diese zu ungeahnten Heldentaten trieb.

---

[1]) Capgrave: „. . . *ecclesiae cultum ampliare intendens* . . .“ Elmham: „. . . *ecclesiae cultum augmentare studebat* . . .“ (siehe S. 76).

[2]) Der Ausdruck ist zwar in verschiedenen Varianten schon im Anfang des 14. Jahrhunderts gebräuchlich, verschwindet aber wieder. Zur Zeit des Tinctoris war er nicht mehr üblich und Tinctoris tut sich geradezu Zwang an, ihn als einen neuen Terminus aus seiner Quelle zu übernehmen. Siehe S. 13/14. *(„ut ita dicam“).* Überdies war die „*novella schola*“ zu Anfang des 14. Jahrhunderts die von der Kirche bekämpfte, mit allen Mitteln zurückgewiesene ketzerische Oppositionsrichtung, die „*ars nova*“ Dunstable's dagegen das mit offenen Armen empfangene, für etwas ganz anderes gehaltene Schoßkind der päpstlichen Weltregierung.

[3]) Z. B. Kiesewetter. Siehe Seite 12.

Elmham berichtet hierüber:

(Vers 525 ff.:) *„Namque sacerdotes a tergo vociferantur*
Cum gemitu «Nostri nunc miserere, Deus!
«Nunc miserere, Deus! Anglorum parce coronae;
«Regia jura fove. Pro pietate tua,
«Virgo Maria, fave! propria pro dote, Georgi
«Miles, et Edwarde[1]*), Rex pie, confer opem!*
«Dent omnes Sancti, Regis constantia nostri
«Fiat ut accepta per sacra vota Deo.»“

Wenn es daher am Schlusse (Vers 574) heißt

„Victor erat Christus, laeta trophaea ferens“,

so wissen wir, daß die Musik gemeint ist, zumal die Gottheit selbst ein der musiktechnischen Terminologie entlehntes Epitheton erhält: „Altitonans“.[2])

(Vers 577/8:) *„Protegit hic Anglos victrix manus Altitonantis*[2]*):*
„Non nobis, sed ei, gloria tota datur.“

sagt unser Gewährsmann.

Da ist es denn natürlich, daß sogleich nach der in so wunderbarer Weise gewonnenen Schlacht der König mit seinem ganzen Heere auf dem Schlachtfelde eine Dankeshymne anstimmt.

Der Chronist (Redman) berichtet hierüber:

> *„Deo, cuius clementia tam praeclaram victoriam esset adeptus, gratias egit cum universo exercitu; omnia, quae esset consecutus, praepotentem Deum ei tribuisse, exercitu circumfusus, confirmat.“*

Es kann wohl nicht zweifelhaft sein, daß es sich hier um einen Gesang handelt, der etwa in der Art zu denken wäre, daß der König

---

[1]) Eduard, der „schwarze Prinz von Wales“ († 1376), war der Vorgänger Heinrich's V. in der Verbreitung der wälischen Romantik in England und Englisch-Nordfrankreich. Seine Siege sind bekannt.

[2]) Lange Zeit waren neben *Altus* und *Basis* (oder *Bassus*) auch die Bezeichnungen *Altitonans* und *Basitonans* (oder *Baritonans*) gemeinübliche Fachausdrücke. So sagt z. B. noch Glarean: *„Quartam, quae octavam cum Basi, ut cantus cum tenore, obtineret vocem, Altum vocarunt, quidam Altitonantem“* (Glarean, *Dodekachordon 1547*, III. 13. S. 239). Diese *„quidam“* waren allem Anscheine nach die Engländer, die dementsprechend als Gegensatz auch den Terminus *„Basitonans“* gebrauchten, der sich in einem Kanon *(„Trinus in unitate“)* des Dijoner Codex findet. Aus *basitonans* ging dann unter den Einflüssen der hellenomanischen Renaissanceströmungen (gräzisierte Namen!) *„barytonans“* hervor, bei Gafurius die gewöhnliche Bezeichnung des Basses.

den Gesang anhebt und die andern kanonmäßig oder auf den Refrain einfallen.[1])

Dieser Gesang, von dem die Chroniken erzählen, wurde also aus dem Stegreif improvisiert und mag von einem anwesenden Musiker nachträglich zu Papier gebracht worden sein, ohne daß der Betreffende gewagt hätte, irgend eine Änderung an der vom Könige selbst in der heiligen Begeisterung erfundenen Melodie vorzunehmen.

Ist dem wirklich so, so würde die bisher als Beweis gegen die Möglichkeit eines vorgeschrittenen Tonsatzes in England ins Treffen geführte Kantate „*Deo gratias Anglia*" der *Pepysian-Collection* im Magdalenenkollegium zu Cambridge, welche bekanntlich auf dem Schlachtfeld von Azincourt gesungen worden sein soll, in einem ganz anderen Lichte erscheinen.

Mag dieselbe „*very incorrect*" sein, wie Burney sagt, so ist das bei einem Stegreifgesang selbstverständlich. Daß aber überhaupt so etwas aus dem Stegreif gesungen werden konnte, wäre geradezu der schlagendste Beweis dafür, daß die polyphone Art des Gesanges, wie sie in Wales zu Hause war, in England festen Fuß gefaßt hatte. Übrigens mögen auch nur des Königs getreue Walen jenen kanonmäßigen Gesang improvisiert haben; sie stellten ja ein stattliches Kontingent seiner Truppen.

Sowohl der Text des genannten Dankliedes als auch die ganze Faktur desselben scheinen unsere Vermutung zu bestätigen. Jene Stimme, welche den *cantus firmus* intoniert,[2]) hätte dann der König selbst gesungen. Der Text „*Deo gratias Anglia*" stimmt genau zu den Worten des Chronisten „*Deo gratias egit*". — —

Man dürfte vielleicht nicht mit Unrecht die Stellungnahme gegenüber dieser Konjektur von der Beantwortung einer Vorfrage abhängig machen: Ist es nachweisbar, daß König Heinrich selbst gesungen hat, daß er selbst ein Sänger war?

Ich antworte mit ja. Zunächst verweise ich auf Vers 95/96 der „*versus rhythmici*" (s. S. 70), des weiteren zitiere ich die Verse 990—997 aus Elmham's „*liber metricus*":

[Der König ist auf der Überfahrt nach Frankreich (Ende 1416):]

(Vers 990:) „*Nocte sequente quidem nimium fervente procella*
Per mare dispersi quique fuere metu.

[1]) Ebenso ist der Ursprung der Balladen und Tanzlieder mit Chorrefrain zu denken, indem da die Zuhörer um den Solosänger im Kreise herumsitzen; daher die Namen *rondellus, ronde, rota* etc.

[2]) Vergl. Ambros, „Gesch. der Musik" II. Band, S. 513.

Sed Christi dextra, prece matris, eos benedixit;
Rex, his perpensis, cum pietate canit[1]) —
«*Sit nomen Domini summi merito benedictum:*
«*Hic dedit, abstulit hic; fiat, ut ipse jubet.*» [2])
Tempestas eadem Regis tentoria rupta
Reddidit; *hinc chordis*[3]) *stat violenta manus.*"

Mit dem hier erbrachten Beweise, daß Heinrich V. selbst Sänger war, dürfte die Richtigkeit unserer obigen Vermutung außer Zweifel gestellt sein.

*

Elmham's Bericht über die Schlacht von Azincourt schließt mit den Worten:

(Vers 579:) „*Harfleu fert Mauric, Agincort praelia Crispin:*
„*His regni nostri tertius annus ovat.*"

Diese Worte sind an sich belanglos. Nun finde ich aber ähnliche Verse zitiert in den Annalen des Klosters von Bermondsey,[4]) sub anno 1415:

„*Harflu vult Mauric, Agintourtque praelia Crispi*
„*Haec rex Henricus Quintus terno dedit anno.*

und die eingestreuten poëtischen Zitate in dieser sonst lakonisch kurzen Chronik zurückverfolgend, finde ich, daß dieselben gerade bei dem Jahre 1350 beginnen, also zu jener Zeit, wo bei den Kriegen in Frankreich durch Eduard, den schwarzen Prinzen von Wales, die Stellung der Wälen einen großen Aufschwung nahm. Dabei fällt mir eine Stelle auf, die über einen Gesang berichtet, der nach der Schlacht bei Poitiers (1356) im Schwange war. Es heißt da:

„*Anno Dom. 1356 . . .: In isto bello de Roberto Knollis milite Cestriae sic canebatur metrice:*
„*O Robert Knollis, per te fit Francia mollis*
„*Ense tuo tollis praedas, dans vulnera collis.*"

---

[1]) Ich mache aufmerksam, daß *dicit* oder *orat* ebensogut in den Vers passen würde, somit *canit* keine Konzession an den Reim sein kann, sondern wortwörtlich gilt.

[2]) Iob, c. I. 21.

[3]) Cole liest *cordis*. Da sich damit absolut kein Sinn ergibt, habe ich *chordis* korrigiert und glaube, daß damit der Sinn ganz klar wird. Es handelt sich um einen Gesang zur Harfe, gleich dem königlichen Sänger David. (Vergl. Seite 74, 77, 78.) Die Situation erinnert an Arion.

[4]) Siehe „*Annales Monastici*", Vol. III.

Diese zwei Verszeilen sind ebenso gebaut wie die *Versus rhythmici de Henrico V°*[1]). Dazu nun der Vermerk „*canebatur metrice*"!

Natürlich ist *metrice* nur ein Notausdruck, um etwas zu bezeichnen, was der Schreiber jener Chronik nicht verstand, vermutlich einen mehrstimmigen, mensurierten Gesang. Es dürfte also zwischen dem kunstvollen poetisch metrischen Bau, wie wir ihn z. B. an den „*versus rhythmici*" beobachtet haben, und den musikalischen „Künsten" nicht nur eine Ähnlichkeit, wie wir sie auf S. 68 behauptet haben, sondern ein Kausalnexus bestehen. Übrigens ist obiger Text wie geschaffen für einen Kanon!

Jedenfalls ist diese hier eingeschaltete Nachricht aus dem Jahre 1356 interessant genug, um den kleinen Aufenthalt zu entschuldigen.

*

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu Elmham's „*Liber metricus*" und mit König Heinrich aus Frankreich nach England zurück. Der Empfang ist festlich:

„*Gloria, laus et honor fertur ubique Deo*" (Vers 600).

Also überall Musik! Und was für Musik! Kein ordinärer Straßensang, sondern jene kunstvolle Polyphonie, auf welche als das Zeichen einer höheren Kultur *(cultior ars)* der König schon bei Vorschrift der Prozessionen (s. S. 75) Wert gelegt hatte.

(Vers 601 ff.:) „*Cultior in cunctis distinguitur ars ibi quaevis.*
„*Londonias redeunt, et reverenter agunt.*
„*De Bermondseya*[2]) *conventu prodiit Abbas;*[3])
„*Concordes cleri voce dedere sonos.*"

Also die „*cultior ars*" besteht darin, *concordes sonos*, d. i. „*conchordes sonos*" (süße Töne wie beim Zusammenklang der Harfensaiten) durch den Gesang von Menschenstimmen *(voce)* hervorzubringen. Und

---

[1]) Entweder zu lesen: *Ó Robért Knollis per té fit Fráncia móllis*
Énse tuó tollís praedás dans vúlnera cóllis,
oder: *O Róbert Knóllis*
Per té fit Fráncia móllis
Énse túo tóllis
Praedás dans vúlnera cóllis. Vergl. S. 68—71.

[2]) Das Kloster Bermondsey, das hier als Vertreter kunstvollen Gesanges erscheint, liegt in der Nähe von Dunstable.

[3]) Nach den Annalen des Klosters von Bermondsey hieß er Thomas Thetford.

diese reformierte Polyphonie ist schon Gemeingut des ganzen Volkes („*in cunctis distinguitur*") . . .

Der König kommt bei der Brücke in London an.

Zwei mächtige Säulen sind errichtet, die eine mit einem Antilopen-, die andere mit einem Löwenbilde geschmückt; die Inschrift lautet:

„*Deo gloria, laus et honor*".

Hier singt ein Knabenchor:

(Vers 625 ff.:) „*Angelicos*[1]) *cives pueri memorant modulantes;*
„***Anglica***[1]) ***pneuma (!)*** *datur,* ***organa (!) clara*** *sonant.*"

Also *anglica pneuma!* Die berühmten englischen *organa!* . . .

Der König kommt bei dem Aquädukt in Cornhil vorbei . . . .:

(Vers 628 ff.:) „*Rex ad Conductum Cornhil pertransiit inde;*
„*Pulchra prophetarum (!) concio*[2]) *psallit ibi*
„*Psalmum «Cantate Domino»; scriptura*[3]) *fit ista:*
„*«Rex quoniam sperat» — caetera Psalmus habet.*
„*Coccineis pannis turris datur haec polymita,*
„*Regalis stirpis splendida scuta gerens.*
„*Inde volant volucres humeris, et pectore plaudunt:*
„*Regis vota Deo sacra notantur ibi.*"[4])

Nun bewegt sich der Zug der Pforte von Chepe zu . . . .:

(Vers 635 ff.:) „*Transit ad introitum de Chepe, quo splendida turris*
„*Velatu viridi plurima scuta tenet.*
„*Astat apostolicus coetus, Reges duodeni*
„*Anglorum sancti; littera scripta monet,*[5])
„*Omnibus ex nostris inimicis ferre salutem.*[6])
„***In sanctis priscis (!) concio tota canit:***

---

[1]) *Angelicus* — *Anglicus* ein häufiges Wortspiel. Vergl. S. 69 Anm. 1.

[2]) Man beachte die *prophetarum concio!* Wir werden von derselben zu sprechen haben.

[3]) Auf die „*scriptura*" wird jetzt regelmäßig großes Gewicht gelegt. Durch die Neuerungen unter Heinrich V. scheint eben der *cantus supra librum etc.* endgültig aus dem Gottesdienst verdrängt zu sein. Vergl. S. 84 Anm. 5, S. 86 Anm. 4.

[4]) Hinweis auf Kompositionen des Königs? Vergl. S. 76 Anm. 6, S. 132 ff.

[5]) Vergl. S. 84 Anm. 3, S. 86 Anm. 4. Die Bezugnahme auf das bekannte Zitat: „*Vox audita perit, littera scripta manet*" ist unverkennbar. Man singt nach Noten.

[6]) Man sang also den 44. Psalm: „*Salutem ex inimicis nostris et de manu omnium qui oderunt nos etc. . . .*" Vers 631 dagegen verweist auf Psalm XXI. 7.

(Elmham's Bericht über die englische Siegesfeier im Jahre 1415.)

„*Emittunt panis foliis oblata* **rotunda**[1]) *(!);*
„*Ac per* **Conductum**[1]) *(!) dulcia vina fluunt.*
„*Sicut Melchisedech Abraham, de caede reverso,*
„*Offert victori, sic ibi sensus erat.*“

Der König kommt beim Kreuz in Chepe an: . . . .

(Vers 645 ff.:) „*Progrediendo Crucem de Chepe reperit quasi castrum*
„*Turribus ornatum; marmoris instar erat.*
„*«Gloria dicta Dei de te patet, urbs»,*[2]) *memorabat*
„*Littera plana*[3]) *satis, ut sibi Psalmus habet.*
„*Versibus ut nequeunt textus laudum recitari,*
(V. 650:) „*Sic condigna Deo laus nequit urbe dari.*
„*Regi coelesti jubilant modulando*[4]) *puellae*
„*Cultu virgineo;*[5]) *tympana tacta*[6]) *sonant.*
„*Ut plaudendo David (!)*[7]) *verso de caede Goliae,*
„*Personat inde melos — «Rex benedicte veni».*

---

[1]) Hier hat Elmham viel hineingeheimnist (vergl. S. 73 Anm. 1). Meines Erachtens liegt ein sinnreiches Wortspiel vor. Die alten Gesangsformen (*„in sanctis priscis!“* s. oben) *rota* oder *rotunda* und *conductus* geben Gelegenheit zu einer Amphibologie, bei welcher die *rotunda* auf die runde Form des Brotes und der *conductus* auf den Weinschlauch oder eine ganze Wasserleitung mit Wein (*conductus* = *aquaeductus* in Vers 628; siehe oben) bezogen werden. Darüber aber, daß zunächst an die Gesangsformen *rota* und *conductus* gedacht ist, läßt wohl der Zusammenhang keinen Zweifel. Vergl. die *„organa clara“* und *„anglica pneuma“* in Vers 626 (S. 84).

[2]) Freie Verwendung des Psalms 87, 3: *„Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei . . .“*

[3]) Eine dunkle Anspielung auf den *„cantus planus“* oder die *„plani cantores“* des Anonymus 4 (Couss., *script. I.*).

[4]) *„Jubilare“* ist ein Terminus technicus. Vergl. Seite 92. Ebenso ist *„modulari“*, *modulatio* (die *„muance“* des Martin le Franc!), ein kunsttechnischer Fachausdruck. Vergl. S. 86, Anm. 5.

[5]) Wo in ganz Europa ist uns zu jener Zeit ein *cultus virgineus* bekannt? Meines Wissens lediglich in Wales, Schottland und Irland. Siehe Giraldus Cambrensis, *Descr. Cambriae I. 10: „Qui matutinis horis . . .“* (Wir kommen auf die Stelle im II. Buche zu sprechen.)

[6]) *„tympana tacta“* ist nicht nur eine Konzession an die Alliteration, sondern ein direkter Hinweis auf die Musik der Mädchen in Schottland und Irland, wo, wie Giraldus berichtet, *cithara, chorus, et tympana (!)* die gemeinüblichen Instrumente waren. Auch die Anspielung auf die Handpauke Mirjam's (Exodus Kap. 15 Vers 20) ist gewiß beabsichtigt; atmet doch die ganze Stelle den Geist der Psalmisten wieder.

[7]) Vergl. die Ausführungen über den *„mos Davidicus“* S. 77 ff.

(V. 655:) „*Hinc Archangelicis, simul Angelicis, puerorum*
„*Agminibus cantus*[1]) *assimilatur ibi.*
„*Emittunt purum, cum lauri frondibus, aurum;*
„*Victori signum sic decet esse datum.*"

Eine neue Überraschung harrt des Königs beim St. Pauls-Tor. Die dort errichtete Triumphpforte enthält mehrere „*tabernacula*"; an jedem derselben steht eine züchtige Jungfrau („*pudica virgo*"); der ganze Turm ist mit Sternen übersät; und in saphirblauem Wolkenschimmer glänzt das Gebälke („*sapphirica nubes fulsit tectura*"); überall strahlt romantische Pracht.[2]) Auf der Spitze des Triumphbogens aber steht ein goldener *archangelus*, an jedem Pfosten ein *angelus*[3]) und nun erschallt der Triumphgesang:

(Vers 669ff.:) „*Angelicis Archangelicis thronus intonat hymnis;*
„*Haec scriptura*[4]) *datur, gratia grata Deo:*
„‹***O pater alme, Deum te laudamus modulando;***[5])
„‹***Haec omnis terra te veneratur ita.***›"

König Heinrich konnte zufrieden sein. Die Kunstübung, die er im Jahre 1414 empfohlen hatte (s. o.), ist jetzt schon Gemeingut des ganzen Landes: „Dies ganze Land verehrt jetzt Gott durch reich modulierten, vielstimmigen Gesang!"

Daß dies der Sinn der eben zitierten Verse und die unter „*ita*" begriffene neue Kunstübung die „*nova ars*" des Tinctoris ist, muß jedem klar werden, der nochmals Vers 142—144 (S. 75) nachliest und auch im folgenden den „obnubilierten" Ausdruck genau beachtet.

Der König betritt die St. Pauls-Kirche . . . . . .:

(Vers 687ff.:) „*Obvia pontifices ter seni*[6]) *pulchra sibi dant*
„*Processu; cleri personat ore melos.*[7])

---

[1]) Bei Cole steht *cuneus*, zweifellos ein Lesefehler, der sich aus der Paläographie des 15. Jahrhunderts leicht erklärt, da das t, c und e leicht zu verwechseln sind. Daß statt des sinnlosen *cuneus cantus* zu lesen ist, ergibt außer dem Zusammenhang dieser Stelle die Vergleichung mit Vers 625/626, s. S. 84.

[2]) Also auch die bildenden Künste kamen nicht zu kurz!

[3]) Symbol des dreistimmigen Tonsatzes? Vergl. S. 86 Anm. 6, S. 87 Anm. 1.

[4]) Vergl. S. 84 Anm. 3 und 5.

[5]) „*modulari*", Terminus technicus! Vergl. S. 85 Anm. 4.

[6]) *ter seni!* Anspielung auf den dreistimmigen Tonsatz? (Vergl. Anm. 3.) Man beachte, daß *octodecim* ebensogut in den Vers paßt, daher keine Konzession an den Vers vorliegen kann.

[7]) Es muß da so viel Musik gegeben haben, daß dem armen Elmham schon die Worte ausgehen und er sich selbst wiederholt. Vergleiche die Worte „*personat ore melos*" in Vers 654 und 688.

„Rex offert voto munus; sed murmura monstrant
„Captivi, capita qui sua tecta tenent.
„Pluribus ornatis (!) solennibus organa cantant:
„Angelus a celso thurificando venit.“

Hier ist es klar und deutlich zu lesen, daß es sich bei diesem Musikfest wirklich um die vollentwickelte Figuralmusik handelt, wie sie Dunstable „erfunden“ haben soll: Was können die „gesungenen (!) *organa ornatis (!) solennibus*“ anderes sein als reich ausgeschmückte polyphone Gesänge im „freien Konkordanzenton“ des Martin le Franc, auf welchen ja die *„concordes soni“* des Klerus in Vers 604 ausdrücklich hinweisen?

Den Gipfelpunkt erreicht nun das Freudenfest, als der König bei seiner geliebten Westminster-Abtei (vgl. S. 76/77) ankommt.

Da zeigt es sich, daß er nicht umsonst den Westminstermönchen *„sua specialiter et se“* geschenkt hat. Hier in Westminster liegt der Schlüssel für die Rezeption der *„nova ars“* in den Schoß der Kirche.

(Vers 693 ff.:) *„Ad Sanctum Petrum petit Edwardi monumentum;*
„Obvia fert Abbas **cum rutilante choro.**
„Aulam regalem propriam petiit: reparantur
„Trini[1]) *pontifices atque Decanus ibi.*
„Procedendo choris vernans sua tota capella
„Affuit, almiphonis conjubilando tonis.
„Angelico[2]) *nutu gratis laus instet amoena,*
„Qua jubilans omnis terra sit ista Deo.“[3])

* * *

Bei dieser Stelle müssen wir ein wenig verweilen.

Wer ist vor allem jener *„rutilans chorus“*, der sich später noch wiederholt findet?

Ich habe zwei Erklärungen zur Hand, die eine ausgehend von klassischer, die andere von keltischer Philologie.

Das Wort *rutilans* kommt nämlich weder in gallischen noch in germanischen Manuskripten des Mittelalters vor. Selbst bei Du Cange findet sich weder ein Verbum *rutilo* noch ein Partizip oder Adjektiv *rutilans.*

---

[1]) *Trini!* Distributivum! Vergl. S. 86 Anm. 3 und 6.
[2]) Vergl. S. 69 Anm. 1, S. 84 Anm. 1.
[3]) Vergl. Vers 672, S. 86.

In der klassischen Zeit aber bezieht sich *rutilus, rutilans* gewöhnlich auf die Haarfarbe. So lesen wir bei Ovid *„capilli rutili“*, bei Tacitus *„comae rutilae“*, bei Livius findet sich sogar das Verbum *rutilare* in der Verbindung *„comas rutilare“* die Haare rot färben.[1])

Nun wissen wir, daß die rotblonden Haare stets ein Charakterzeichen der Kelten waren.

So erzählt z. B. Livius (38, 17) von den Kelten, sie seien ausgezeichnet durch *„procera corpora, promissae et rutilatae comae, candor corporum“;* Silius Italicus Punica (4, 200) rühmt ihre *„flavam caesariem, crinem auro cernantem“;* ebenso wird von Vergil (Aen. 8, 657) ihre *„aurea caesaries“* genannt. Mit Livius stimmt auch Diodorus Siculus (V. 28) darin überein, daß die Kelten nicht nur natürlich blondes Haar haben (ταῖς δὲ κόμαις οὐ μόνον ἐκ φύσεως ξανθοί). Strabo (II. pag. 67) rühmt die Kelten als ξανθότριχες, Lucan (III. 77) spricht von *„flavi Britanni“*.

Nun ist zu berücksichtigen, daß der keltische Druiden- und Bardenkult, der in Wales namentlich seit dem 12. Jahrhundert wieder in höchster Blüte stand, auf alles, was als keltisches Charakterzeichen überliefert war, größtes Gewicht legte. Dazu gehörte vor allem das goldene Haar.

So erscheinen denn selbst in den noch heute fortlebenden Liedern der Bretagne, die Graf Villemarqué angeblich aus dem Munde des Volkes gesammelt hat[2]), die „Druiden und ihre blonden (!) Söhne, Mistelzweig, Schlangeneier etc.“. Aber auch in den Gedichten des Giraldus Cambrensis spielen die *„aurea caesaries“*[3]), die *„flavae comae“*[4]) der wälischen Jungfrauen eine ganz bedeutende Rolle; auch in den wenigen erhaltenen Liedern wälischer Barden wird das goldrote Haar ihrer Schönen in den verschiedensten Variationen besungen.[5]) Ja der Barde

---

[1]) Bedeutende Philologen haben vermutet, daß der um Ardea in Latium ansässige Volksstamm der Rutuler von der Farbe der Haare den Namen erhielt.

[2]) Siehe Literatur II.

[3]) Giraldus Cambrensis, *Opera omnia* (siehe Literatur II) Bd. I. S. 349. *(„Symbolum electorum“).*

[4]) Ebendas. I. 352.

[5]) So schrieb z. B. Rhys ab Rhiccert (1. Hälfte des 14. Jahrhunderts) ein „Lied auf eines Mädchens Haar“, in welchem es heißt:

„Schön sind die goldnen Ringeln,
„Hierniederwallend von der Schläfe eines lieblichen Weibes.
„Ihre Stirn ist mild, klar und von so reinem Weiß
„Wie der Schaum des Wassers, der über Felsen sprüht;
„Und umschlungen ist sie von einem breiten Bande köstlichen Goldes.“

(Jolo-Mss. I. pag. 230, abgedruckt von Stephens, *„The Literature of C.“*, übersetzt von San-Marte.)

Kynddelw (ca. 1150—1200) spricht Rhys ab Gruffydd, den Fürsten von Nordwales, folgendermaßen an:

„O du Befestiger des goldlockigen Stammes, nun ich heimgekehrt bin in dein Reich,
„Zu feiern dich unter dem Himmel,
„O du mit dem goldnen schützenden Speer, höre die Bitte des Barden:
„In Frieden laß uns kosten aus dem Kessel von Prydain's Ruhe,
„Rings um das Heiligtum der ungleichen Zahl breite deine Macht sich aus.“ [1])

Diese Titulaturen erscheinen um so merkwürdiger, als nach glaubwürdigen Schilderungen die Wälen, Iren und Schotten durchaus nicht so blond sein sollen, als wie man nach ihren Bardenliedern vermuten möchte.

Ist nun ferner das Wort *rutilo* mit Partizip *rutilans* in der ganzen Latinität des Mittelalters, welche der beispiellos fleißige Du Cange durchforscht hat, nicht zu finden gewesen, so mußte ich um so mehr überrascht sein, dasselbe bei Giraldus Cambrensis zu entdecken, der es z. B. in einem Gedichte aus dem *Cotton. Vitell. Ms. E.* v. 37—40 [2]) und öfter gebraucht, und ferner dasselbe Wort, so wie bei Giraldus, auch in einem Text des *Old-Hall*-Manuskripts verwendet zu sehen.[3])

Das Wort gehört also wohl (falls es derselbe lateinische Terminus ist, dem wir in der klassischen Latinität begegnen!), da es sich auf dem Kontinent um jene Zeit nicht findet, der fein auspolierten Latinität der wälischen und von Wales her beeinflußten Poeten an, die unmittelbar aus den römischen Dichtern zu schöpfen gewohnt waren.[4]) Und so mag denn

---

[1]) Siehe Stephens, übersetzt von San-Marte, S. 96 (vergl. Literatur II).

[2]) Siehe Giraldi Cambrensis *Opera*, Vol. I. pag. 374.

[3]) Siehe S. B. d. I. M. G. II. Jahrg.

[4]) So finden sich selbst in den dem berühmten wälischen Barden Taliesin (520—570) zugeschriebenen Gedichten viele Zitate römischer Dichter eingestreut, und der Barde Davydd ab Gwilym hält die Kenntnis Ovid's für so selbstverständlich, daß er die Nonne einlädt zu

„dem knorrigen Birkenbaum
„Vom Kuckuck und Wald zu lernen Gottesfurcht.
„Dort in dem Busch wird deine Seele
„Einen Pfad zum Himmel, o Dame, finden.
„Dort sollst du lesen das Buch Ovid's,
„Dort werden ein reines Leben wir führen.“

(Dessen Werke S. 19, abgedruckt bei Stephens, übersetzt von San-Marte, Seite 102.)

eine ähnliche Stelle Vergil's oder ein anderes klassisches Zitat den Giraldus und eine Reihe anderer wälischer Dichter zur Wiederaufnahme des Wortes *rutilans* als Epitheton des Haarschmuckes veranlaßt haben.

Nach dieser Erklärung würde demnach *„rutilans chorus“* den „blonden Sängerchor“ bezeichnen.

Daß nun damit nichts anderes gemeint sein kann als der wälische Bardenchor, jene „blonden Jünger der Druiden“, welche auch in Vers 629: *„Pulchra prophetarum (!) concio“* deutlich zu erkennen sind, daß somit der *„rutilans chorus“* identisch ist mit jenem *„bardunen-chor“* welchen Eberhard Cersne von Minden in seinen „Minneregeln“ (1404)[1]) als den Repräsentanten des künstlerischen Gesanges nennt, läßt sich mit voller Gewißheit behaupten. Denn die *„pulchra prophetarum concio“* kann einzig und allein auf die wälischen Barden bezogen werden.

Das geht daraus hervor, daß es nur in Wales solche „Propheten“ gab, dort aber in solcher Menge, daß Giraldus Cambrensis ein eigenes Kapitel (lib. I. cap. XVI der *„Descriptio Cambriae“* [*Giraldi opera* VI. Seite 194]) der Materie widmet *„De divinatoribus in hac gente et quasi arrepticiis“*. Die Art der Prophezeiung dieser Bardenpropheten, die Giraldus an der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts beschreibt, stimmt mit derjenigen der alten Propheten ganz überein.[2]) Wenn der Geist der Prophezeiung über sie kommt — und gewöhnlich geschieht dies im Schlafe — so ist es der Geist der Musik, und sie müssen singen . . .[3]) Und Giraldus fügt ausdrücklich hinzu, daß diese Art der Propheten eine Eigentümlichkeit sei, die nur bei den alten Britannen (Kymren in Wales) und den Trojanern, von welchen jene abstammen, zu finden sei.[4]) (Kassandra!) Weder bei den Angelsachsen noch bei den Normannen gab es Propheten, — es können mit der *„concio prophetarum“* also nur die wälischen Bardenpropheten gemeint sein.

Bei dem Umstand, daß auch sonst die wälischen Barden besonders die Werke Ovid's bevorzugen, fällt es jedenfalls auf, daß Philippe von Vitry, an dessen Namen sich die große musikalische Bewegung der *„nova ars“* im 14. Jahrhundert knüpft, die ein Jahrhundert später in Dunstable ihren glanzvollen Abschluß findet, als Übersetzer Ovid's berühmt war (s. Coussem., *scr. III.* Einleitung Seite XI).

[1]) Siehe Literatur II. sub Cersne, vergl. II. Buch, 4. Kapitel.

[2]) *„per phanaticos et energumenos spiritus interdum loquuntur, quanquam ignaros . . . .“*

[3]) *„Et statim a somno erecti et canori effecti, se gratiam hanc suscepisse publice profitentur.“*

[4]) *„In aliis autem nationibus quam hac Britannica sicut et olim Trojana, de qua descendunt, prophetas hujusmodi raro reperies.“*

Dies wäre die eine Deutung des *„rutilans chorus“* unter Zugrundelegung der Übernahme des Wortes *rutilans* aus dem klassischen Dichterlatein und mit dementsprechender Beziehung dieses Wortes auf die Haarfarbe.

Aber auch eine zweite Erklärung, die allerdings in ihren Konsequenzen sich mit der ersten deckt, ist möglich, ja vielleicht noch annehmbarer als die erste: *rutilo* scheint von dem wälischen Worte *rut* (das deutsche rot) gebildet zu sein. Falls dem so ist — und selbst die Aufnahme des lateinischen Ausdrucks nur in Analogie zum kymrischen *„rut“* genügt — so kann das Wort ebensogut wie auf die Haarfarbe, auch auf die in Wales charakteristischen roten Gewänder der wälischen Bardenchöre hinweisen.

Man höre zur Aufklärung hierüber z. B. den Barden Kynddelw (1150—1200) in einem Gedichte zum Preise Howel's ab Owain:

„Mein Fürst verwandelte uns in rote Barden *(ruddfeirdd)*,
„Da er uns rote Gewänder *(rhudd wisg)* anlegen ließ . . . .“

Auch Llywarch Hen erwähnt die roten Gewänder der Barden (*chochwedd ddillad)*; in Kynddelw's Ode „Die Stämme von Powys“ werden „die neun Stämme der rotgekleideten Fürsten der Schlacht“, an anderer Stelle wieder die „ungestümen roten Fürsten' *(Gan rwyv rad rut*[1]) *vyhyr)* erwähnt; Owain Kyveiliog's *„Hirlas“* nennt die „roten Fürsten, die bereit sind, die Waffen zu brauchen“ *(pob reit rut)*; und solcher Beispiele ließen sich noch mehr anführen . . . .

Stephens, dem ich diese Nachrichten verdanke, bemerkt hierzu:[2]) „Diese Ideenverbindung zwischen roter Kleidung und den kriegerischen „Trägern derselben[3]) beweist schließlich, daß rot die ehrenvollste Farbe „der Kriegertracht war.“ (Ebenso mag rotblond als die ehrenvollste Haarfarbe gegolten haben, wodurch die Nachrichten des Diodorus Siculus, Livius etc. über rot gefärbte Haare um so glaubwürdiger erscheinen.) „Aber sie beschränkte sich nicht auf die Männer allein, „sondern stand auch bei dem schönen Geschlecht in Gunst. Der Leser „kennt die Geschichte von der Landung der Franzosen bei Fishguard „i. J. 1797 und der Armee der «rotbemäntelten» alten Weiber, von „denen sie durch den Schrecken, den sie ihnen einjagten, zur Unter„werfung gebracht wurden; und weiß auch, wie wohl anzunehmen, daß „in der Tracht der Frauen von Pembroke und Carmarthenshire die roten

---

[1]) Die wälische Orthographie schwankt; insgemein ist dd = t und umgekehrt.

[2]) *„The Literature of the Kymry,“* übersetzt von San-Marte, S. 20.

[3]) Die Barden zogen im Kampfe, die Hymne „Königreich Britannien“ singend, voran.

„Streifen (NB. in dem Minko genannten Gewande) ausschließlich vor„herrschend sind: wie denn auch die Frauen von Pontardawc und „Cwm Tawe wegen des blendenden Rots ihrer Kleider und Röcke all„gemein auffallend sind. Vermutlich hat das weibliche Geschlecht der „neuern Zeit den Geschmack seiner Vorfahren geerbt. Howel ap „Einion Lygliw erwähnt die «Scharlachkleider» von *Myranwy Vechan*, „und Gruffydd ab Meredydd in «*Marwnad Gwenhwyvar*» spricht „sich sehr deutlich über diesen Punkt aus. Woher rühren die roten „Drachen des Cadwalladr?[1]) Warum werden die Waliser-Drachen in „den Erzählungen des Merddin, Nennius und Gottfried von Mon„mouth rot geschildert, während die sächsischen weiß waren? Hat das „einen Zusammenhang etwa mit der roten und weißen Rose?“

Soweit Stephens.

Wir kommen also auf zwei verschiedenen Wegen zu dem gleichen Resultat: *rutilans chorus* ist die Übersetzung von *ruddfeirdd* und bezeichnet den wälischen Bardenchor. Die Worte „*pulchra prophetarum concio*“ geben die Bestätigung, daß es nicht anders sein kann.[2])

*

Was aber nun Elmham's Wendungen „*conjubilando*“, „*jubilans*“ etc. anlangt, die sich in der Folge noch öfter finden (s. S. 85/87, Vers 651, 698, 700), so glaube man ja nicht, daß da ein bedeutungsloses Wort vorliege.

„*Jubilare*“ war vielmehr ursprünglich *terminus technicus* zur Bezeichnung der Musik der Minstrels und Jongleure.[3])

---

[1]) Der letzte Herrscher der Kymren (Britannen), der noch auf den Königstitel Britanniens Anspruch erhob.

[2]) Wieso allerdings der wäl'sche Bardenchor — die Barden übten auch den Chorgesang — in der Kirche singen darf, das wird uns noch zu beschäftigen haben. Die Erklärung scheint ein Text des *Old-Hall-Ms.* zu bieten.

[3]) Diese vor dem 15. Jahrhundert gemeinübliche technische Bedeutung hat *„jubilatio“* z. B. in *„Aristotelis cujusdam tractatus de musica“* (Couss., *scr. I.* S. 252); Aristoteles nennt es eine Quelle der *jubilatio*, wenn jemand ohne Notenkenntnis singen lernt und die Süßigkeit des Gesanges, d. i. die reine Harmonie kennt. *(„Si quis ex improviso discit cantare, fontem jubilationis hujus scientie hauriat, et ejus suavitatem experietur.“)* Demgemäß bezeichnete das *„jubilare“* im früheren Mittelalter nicht nur im allgemeinen den freudigeren Klang der weltlichen Musik gegenüber dem strengen Ernst der gregorianischen Kirchenmusik, sondern war auch technischer Ausdruck für die Musik der Minstrels, Menestrels, Spielleute, Pfeifer etc. Diese Bedeutung findet sich sehr häufig; so sagt z. B. schon Aribo Scholasticus (Gerbert II. 214), die „wahren Musiker“ müßten *„histrionibus dulce jubilantibus (!) veram jubilandi (!) naturam comparationemque penitus ignorantibus admodum dissimiles esse“*.

Gleichsam als ob die „englische Komponistenschule" deren Erbe angetreten hätte — und daß dem in der Tat so ist, werden wir noch später zeigen — wird *jubilare* technischer Fachausdruck zur Bezeichnung der englischen Kompositionsart und Tinctoris sagt im *Prooemium des Proportionale Musices* (Couss., *script. IV.* S. 154): „*Anglici licet vulgariter jubilare, Galli vero cantare dicuntur.*"

Auch bei Elmham ist also das „*jubilare*" jener *terminus technicus*, der nicht nur den Freudenjubel der volksliedmäßig-weltlichen Tonkunst bezeichnete, sondern zugleich auch die volksständige Romantik („Hyperlyrik" heißt es im *Old-Hall-Ms.)* der wälisch-englischen Sänger charakterisierte. Denn was mag das „*jubilare*" anderes sein als der Rest der altbardischen „divinatorisch-arreptizischen Ekstase"?

* * *

Kehren wir zu Elmham's Darstellung zurück!

Wir ließen Szenen des Festzuges aus dem Jahre 1415 an uns vorüberziehen.[1]) Es folgt das Jahr 1416: neue Siege Englands in Frankreich, darauf neue Förderung der Musik. Das hierauf bezügliche Kapitel Elmham's, das bedeutungsvollste für unsere Untersuchung, sei hier zur Gänze mitgeteilt.

Hier haben wir die Stelle, welche den letzten Zweifel zerstreut und vollkommene Gewißheit schafft, wer der Begründer der „*nova ars*" der Kirche (wohl zu unterscheiden von der der Kirche oppositionellen „*novella schola*" des beginnenden 14. Jahrhunderts), der neuen Art des Kirchengesanges mit weit ausgesponnenen polyphonen Chorsätzen in Messen, Offizien etc. genannt werden muß, oder historisch korrekter ausgedrückt: Wer die eigentliche Rezeption der ehedem verbannten Kunst in den Schoß der Kirche vollzog.

Denn das eben ist bisher ein unerhört dunkler Punkt der Musikgeschichte: Wir wissen von der Bulle „*Docta sanctorum*", welche die geregelte Polyphonie in der Kirche bei Androhung der Suspension untersagte, hingegen ist von einer Aufhebung dieses zu schwersten Konsequenzen führenden hochbedeutsamen Verbotes nicht das Geringste

---

[1]) Redmann berichtet über die Festlichkeiten ganz kurz: „*Tanta fuit regis temperantia, cum, post adventum ejus, cives Londinenses ludes et spectacula varia instituerunt atque ejus felicitati congratularentur, ut ab illis ineptiis oculos averteret, atque in copiosa hominum multitudine magna voce (!) diceret, «Deum optimum maximum, Anglorum commodis consulentem hostes regnique inimicos subegisse.»*" (*Memorials of H. the Fifth,* S. 48.)

bekannt. Man glaubte vielmehr bisher, man sei ohne weiteres von dieser päpstlichen Verfügung abgekommen.

Das ist nicht wahr und kann nicht wahr sein, wenn man an die Bedeutung denkt, welche selbst in der Zeit des ärgsten Verfalls des Papsttums eine päpstliche Bulle besaß. Es war zweifellos eine Gegenverfügung erforderlich, um die durch jene Bulle geschaffenen Verhältnisse aus der Welt zu bringen.

Diese Gegenverfügung, die uns um so viel wichtiger dünkt denn die oft genannte Bulle Johann's XXII., als eben ein positives Eingreifen in die Musikentwicklung bedeutungsvoller ist denn ein negatives, geistverbietendes — diese Verfügung teilen wir — (unseres Wissens zum ersten Male überhaupt) — im folgenden mit:

Elmham *„Liber metricus de Henrico Quinto“*
„Annus quartus (1416).
„Capitulum XVII.[1]*):*
„QUOD DOMINUS REX DIVINUM OBSEQUIUM, EXEM-
„PLO REGUM ET PATRIARCHARUM ET ALIORUM
„SANCTORUM, POST OBTENTAM VICTORIAM AUG-
„MENTAVIT.“

(Vers 903ff.:) *„Rex memor est regum, Patriarcharum, quoque vatum,*
Qui Regi summo laudis amoena dabant.
Nam quoties datur acta manu victoria Summi,
Augendum toties est opus inde Dei.
Praevia cum psalmis stant Responsoria versu,
Gloria post toto sunt repetenda choro.
Dominica — feria 2. — feria 3. — feria 4. — feria 5.
Cantemus Jubilate Confitemini Laudate nomen Domini Benedicite
feria 6.
Laudate Dominum de coelis Exultavit cor meum in Domino
in ordine psalle.

(V. 910.) *Summae Trinitati Benedictus Quis Deus Gloria Patri Honor virtus*
Tibi laus Benedicamus Patrem dabis his.
Post missam celebre memoratur Trinus et Unus;
Cum versu, “Tibi laus”, O. repetenda patet.
Versiculo dat Collectam celebrando sacerdos;
Ascendit Christus, Sumpta Maria tenet.
(V. 915.) *Hic vir despiciens memor est tibi, Sancte Georgi!*
His sunt versiculi cum prece more pari.

---

[1]) *„Memorials“* S. 140.

(Die Einführung der *„nova scripta“*, *„novae caerimoniae“* etc. [1416].)

Post complementum, divinorum memores sex
Hi sunt sollennes, quos numerare potes.
{ *Tri* nitas *Spi* ritus Sanctus *Rex* Edwardus *Praeco* Johannes Baptista
{ *Miles* Sanctus Georgius *Regina beata* Sancta Maria
(V. 920.) { *Li* bera nos *Ve* ni Sancte Spiritus *Confer ave*, Rex gentis etc.
jungis In ter natos
Hic est vere martyr *Placet haec* ad placitum chori.[1])
Post nova scripta data, post laudes inde relatas,
Dovoriam petiit Induperator iter.“

Hier haben wir einen deutlichen und klaren Bericht über die Einführung der *„nova scripta“*, d. i. der von Tinctoris genannten *„nova ars“* der Engländer. Ja, es scheint beinahe, als stamme die ganze, nachmals ständige Form der Verwendung mehrstimmiger Chorsätze in der Messe von König Heinrich V.

Um nun aber die Worte des Dichters nicht allein sprechen zu lassen, möchten wir Elmham's Versen den Prosabericht eines anderen Chronisten an die Seite stellen: Johannes Capgrave berichtet im *„Liber de illustribus Henricis“*:

A. D. 1416 . . . .: *„Post haec, rex in capella* ***novas caerimonias***
„renovans, antiquis non destructis, devoto famulatu
„Deum collaudabat. Certis enim responsoriis, versi-
„culis et orationibus, tam de Trinitate quam de Beata
„Virgine et ceteris Sanctis, quos speciali devotione
„veneratus est, servitium capellae suae devotius am-
„plians et ipse horum non auditor obliviosus existens
(Also der König verstand sehr viel von Musik!) *„maximam*
„devotionem in populo augebat.“

Da kann jeder Kommentar fortbleiben.

Denn klar und deutlich steht das unleugbare Faktum vor uns: Die Einführung der *„novae caerimoniae“*, durch welche die Bulle *„Docta sanctorum“* ganz außer Kraft gesetzt wurde, vollzog in England Heinrich V. im Jahre 1416. Diese Jahreszahl ist der eigentliche Ausgangspunkt für die Blüte der polyphonen Kirchenmusik.

*

---

[1]) Gemahnen nicht diese Abbreviaturenreihen an Guido's *„Ut-re-mi-fa-sol-la“?* — Wir müssen es uns leider versagen, die erhaltenen Kompositionen der „Engländer“, welche obige Textanfänge tragen, zusammenzustellen. Für Altersbestimmungen aufgefundener Tonstücke kann Elmham's Bericht gute Dienste leisten.

Aber ein hochwichtiges Faktum ist hinzuzufügen.

Diese großartige Reform der Kirchenmusik in England, die, wie unsere Darlegung teils schon gezeigt hat, teils noch zeigen wird, auf die Einflüsse der Walen zurückzuführen ist, diese Einführung der „neuen Caerimonien" fand während der Anwesenheit jener zwei Herrscher statt, die in der Folge sich die Förderung der „neuen Kunst" am meisten angelegen sein ließen.

Sigismund, deutscher König, König von Ungarn, Markgraf von Brandenburg, seit 1419 König von Böhmen und Herzog von Luxemburg, seit 1433 römischer Kaiser, und Johann, Herzog von Burgund, Vater jenes Philipp, der auch die Grafschaften Holland, Seeland, Hennegau und Luxemburg an sich brachte und nicht nur als einer der mächtigsten Herrscher Europas, sondern auch als ein Schutzherr der Künste bekannt ist,[1]) — diese beiden Herrscher weilten gerade im Jahre 1416 in London.

Daß beide von Bewunderung für die „neue Kunst" erfüllt waren,[2]) wird uns ausdrücklich berichtet, besonders als sie dem Fest des heiligen Georg, des Märtyrers, beigewohnt. Daß da die ganze Kapelle des Königs mit ihren schönsten musikalischen Produktionen aufgeboten worden war, läßt sich denken; war doch der heilige Georg der Schutzpatron König Heinrich's.

Wie rückhaltlos aber diese Bewunderung der zu Gaste weilenden Monarchen zum Ausdruck kam, beweist der Abschied Sigismund's.

Es genügt ihm nicht, dem König privat seine Bewunderung zum Ausdruck zu bringen, nein — auf dem ganzen Wege von London nach Dover müssen seine Diener Flugschriften und Zettel *(„cedulas" „billis"*

---

[1]) Du Fay war der Lehrer seines Sohnes! Man sehe eine treffliche Charakterisierung dieses Fürsten bei Shakespeare („König Heinrich der Fünfte" 5. Aufzug, 2. Szene). Dort preist er den Frieden als „Pfleger aller Künste".

[2]) Sigismund war mit König Heinrich V. nahe verwandt und aufs engste befreundet. (*„Sigismundus imperator, qui communione sanguinis et cognatione summa cum Henrico rege conjungeretur, Angliam de pace* — [Friedensschluß mit Frankreich] — *acturus petiit."* — schreibt Redmann.) Wie sehr Sigismund Heinrich, den V., bewunderte und wie selbstverständlich es daher ist, daß er dessen Einrichtungen bezüglich des Kirchengesanges sich zum Vorbilde nahm, geht aus folgenden Worten hervor, welche Redmann überliefert: *„Sigismundus ea oratione usus est: «Summa illius principis felicitas, qui praestantes dignitate viros* (da ist wohl Dunstable auch darunter!) *imperio coercet; nec minor subditorum beatitudo, quibus obtigerit in magnanimum principem, omni laude dignissimum, incidere.»"* (*Memorials of H. the F.* pag. 50.)

Billete) ausstreuen, welche seiner höchsten Bewunderung für den engelsgleichen Gesang der Engländer Ausdruck geben.

Wir lesen bei Elmham:

(Vers 921 ff.:) *Post nova scripta data, post laudes inde relatas,*
Dovoriam petiit Induperator[1]) *iter.*
Sparserunt equites per vicos atque plateas
Haec laudum scripta, mente notanda piis. —
(V. 925:) "*Vale et gaude, glorioso cum triumpho, O tu felix Anglia, et benedicta,*
(V. 926:) "*Quia, quasi angelica natura, gloriosa laude Jesum adorans, es jure dicta.*
(V. 927:) "*Hanc tibi do laudem quam recto jure mereris.*"

Es bedarf keiner zu großen Kenntnis der sonstigen rhythmischen Beschaffenheit der Verse Elmham's, um Vers 925 und 926 als eine sehr gezwungene Übersetzung zu erkennen. Das ist ja auch natürlich. Jene ins Volk gestreuten Zettel werden nicht lateinisch geschrieben gewesen sein.

Hören wir nun, was Capgrave im „*Liber de illustribus Henricis*“[2]) über dieselbe Begebenheit berichtet:

„*Et post, imperator, ad sua remeans, usque ad Dovoream et* „*Calisiam* (Dover und Calais) *rediit, concomitante rege. Famuli* „*autem imperatoris maximas laudes tam verbo quam scripto in re*„*cessu suo ad Angliam referentes, cedulas* (Zettel) *in vicis et* „*plateis tali sententia(!)*[3]) *repletas seminaverunt:*
„*Vale et gaude, gloriosa cum triumpho!*
O tu felix Anglia et benedicta!
„*Quia, quasi angelica natura gloriosa,*
Laude Jhesum adorans, es jure dicta.
„*Hanc tibi do laudem quam recte jure mereris.*“

---

[1]) *Induperator* = *Imperator* findet sich schon im klassischen Latein, so bei Juvenal, *Satyra 4.* In Wirklichkeit wird Sigismund erst am 1. Juni 1433 zum Kaiser gekrönt und ist jetzt nur erwählter deutscher König; doch nahm man es mit dem Kaisertitel nicht so genau; höchstens in Italien war dies der Fall. Dort begegnet uns Sigismund noch in einer aus dem Jahre 1432 oder Anfang 1433 stammenden Komposition von du Fay (erhalten im Trienter Kodex 92 fol. 32b, Kat.-No. 1391) als „*rex*“.

[2]) Siehe Literatur II sub Capgrave.

[3]) Aus den Worten „*tali sententia*“ geht hervor, daß nicht der Originalwortlaut, sondern nur eine sinngetreue Übersetzung folgt.

Ich zitierte jetzt buchstabengetreu nach Hingeston's Abdruck, bemerke aber hierzu, daß entweder Hingeston falsch gelesen hat, oder seine Vorlage fehlerhaft war. Zweifellos gibt Cole, der Herausgeber Elmham's, den richtigeren Text (s. o.). Denn es muß unbedingt in der ersten Zeile *„glorioso cum triumpho“* und nicht *gloriosa* heißen, da ja auf dem rühmlichen Triumph, d. i. der würdigen Gottesverehrung, der Ton liegt. Aus demselben Grunde dürfen die Worte *gloriosā laude* nicht getrennt werden. Auf diesen Worten ruht ja der Nachdruck.[1])

Aber auch nach Cole's Lesung ist der lateinische Ausdruck noch etwas zu „obnubiliert“ — wie dies ja in der Absicht Elmham's liegt —, als daß wir, wenn es nicht der Zusammenhang der Darstellung ergäbe, uns eine über jeden Zweifel erhabene Erklärung erlauben dürften.

Doch zum Glück ist auch eine englische Fassung der Worte Sigismund's erhalten, und diese löst alle Zweifel. Die Vergleichung der Form zeigt nämlich unzweideutig, daß die glatt fortlaufenden und reimenden englischen Verse Original und die lateinische Version, die überhaupt in kein Versmaß paßt und nur durch einen einzigen nachgeahmten Reim ein wenig gestützt wird, eine dürftige, holperige Übersetzung ist.

Dieses englische Original ist enthalten in Capgrave's *„Chronicle of England“*[2]) (pag. 314). Dasselbe lautet:

„Sone aftir that the emperour went oute of Ynglond, and in his „goyng he mad his servauntis for to throwe billis be the wey, in whech „was writyn swech sentens: —

“Farewel, with glorious victory,
*“**Blessid Inglond, full of melody.***
“Thou may be cleped of Angel nature;[3])
“Thou servist God so with bysy cure.
“We leve with the this praising;
“Whech we schul evir sey and sing.”

Eine deutsche Übertragung dieser Verse bildet das Motto dieses Kapitels.

* * *

[1]) Hingeston hat die Stelle so wenig verstanden, daß er die englische Fassung, die zweifellos gegenüber der holperigen lateinischen Übersetzung das Original darstellt, *„a curious translation“* nennt. Vermutlich hat ihm die *„melody“* (s. u.) nicht in den Kopf wollen. Elmham's Buch kannte er wohl nicht, sonst hätte er die richtige Erklärung finden müssen. Beide Werke (Cole's Ausgabe von Elmham's und Hingeston's Ausgabe von Capgrave's Chronik) erschienen im Druck in demselben Jahre (1858).

[2]) Siehe Literatur II sub Capgrave.

[3]) Vergl. S. 69 Anm. 1, S. 84.

Jetzt haben wir vollste Klarheit: Die Geburtsstunde der „*nova ars*“ des Tinctoris, d. h. jener Tag, an welchem ihr Triumphzug durch ganz Europa beginnt, ist der 3. September 1416.

Der erste Herrscher der Christenheit trägt ihren Ruhm und ihre Verbreitung, für die er ausdrücklich verspricht, sich einsetzen zu wollen,[1]) geradewegs nach Konstanz, wo ganz Europa bei jenem Konzil versammelt war, zu dem er sich begab. Der Herzog von Burgund trägt ihren Ruhm nach Paris, wohin er sogleich reiste und von da nach seinen niederländischen und burgundischen Besitzungen. In Konstanz und in Paris mag da die „neue Kunst“ durch die von Sigismund und Johann mitgenommenen Sänger ihre ersten kontinentalen Triumphe gefeiert haben.

Aus Paris, dem schlachtenumtobten, flüchtete sie alsbald in die friedlichen Niederlande des kunstsinnigen Burgunderherzogs, der sie aus England herübergebracht, von Konstanz verbreitete sie sich über ganz Mitteleuropa. Pierre d'Ailly, der Führer der Reformpartei auf dem Konstanzer Konzil, nimmt sie nach seiner bischöflichen Residenz Cambrai, der neugewählte Papst nach Rom mit. Jetzt, wo der Kaiser selbst die neue Kunst so hoch verehrt, daß er ihre Verbreitung propagiert, öffnet natürlich auch die Kirche derselben bereitwillig die Pforten und das kaiserliche Machtwort ist Wasser auf die Mühle der kirchlichen Reformationspartei, die sich um den Bischof von Cambrai schart. Die Bulle Johann's XXII. wird über den Haufen geworfen, und im Schoße der Kirche vollzieht sich eine Reformation der Tonkunst.

Von 1416 bis etwa 1450 ist nun die Reformationsperiode der Tonkunst, die Dunstable-Epoche, die erste Schule des entwickelten Kontrapunkts, die (wälisch-)englische Komponistenschule anzusetzen. —

* * *

So hätte uns denn unser Leitstern nicht irregeführt, so verwegen es auch anfangs scheinen mochte, mit Aufgebot der großen Mühe des Foliantendurchstöberns einem Ziele nachzujagen, auf welches bisher kein einziger Musikforscher auch nur andeutungsweise hingewiesen hatte.

Shakespeare hat uns den rechten Weg erleuchtet: Heinrich V., der würdige Sohn des wälischen Vaterlandes, bedeutet in Wahrheit die Morgenröte der Musikreformation.

---

[1]) Siehe die letzte Zeile obigen Zitates.

4. Kapitel.

Die englische Komponistenschule des 15. Jahrhunderts.

Tu as bien les Anglois ouy
Jouer à la court de Bourgongne
N'a pas, certainement ouy
Fut il jamais telle besongne.

Martin le Franc.
„Le Champion des Dames"
(ca. 1440).

Das vorige Kapitel hat uns gezeigt, daß König Heinrich V. als der eigentliche Begründer der *„nova ars"* des Tinctoris zu betrachten ist und daß er selbsttätig den Kirchengesang in einer Weise beeinflußt hat, welche eigentlich einen Eingriff in die Rechte der Kurie bedeutete.

Daß diese das ruhig geschehen ließ, hat verschiedene Gründe:

1. Die Ohnmacht der Kirche zu jener Zeit,
2. Heinrich's V. hohe Verdienste um die katholische Kirche durch Niederwerfung des Lollardenaufstandes, Gründung von Klöstern, Stiftungen etc.,
3. den tiefreligiösen Charakter Heinrich's, der, über jeden dogmatischen Formelkram erhaben, den idealen Gehalt des Katholizismus in so reiner Weise erfaßte wie keiner der damaligen Päpste,
4. die Annahme seiner Reformen durch Kaiser Sigismund und den Herzog von Burgund, somit die Unmöglichkeit eines Widerstandes,
5. die Bestrebungen der kirchlichen Reformpartei,
6. doch nicht letztens: — das eigene Urteil des Ohres.

Hat also auch das Konzil von Konstanz die Häresie der Wiclifianer, soweit sie am Worte klebte, mit dem sich so trefflich streiten läßt, laut und feierlich verdammt, die ideale Häresie, welche jener gegen die Bulle *„Docta sanctorum"* verstoßende Gesang bedeutete, der ebenso wie die Lehren Wiclif's aus Britannien herüberkam, — die wurde nicht nur geduldet, sondern stillschweigend rezipiert.

Während aber in der Folge der Sieg des Papsttums über die Reformapostel des Glaubens nicht lange dauerte, da ein Jahrhundert später die Einheit der abendländischen Kirche endgültig verloren ging, hat der Sieg der Reformapostel der Tonkunst über das Papsttum alle Zeiten überdauert: die Einheit der abendländischen Tonkunst blieb gewahrt für die Ewigkeit. Denn mochten auch später die Sänger des Papstes und die Chöre lutherischer Kirchen verschiedene Texte singen, die Kunst des Tonsatzes blieb — nach Hinwegfegung der gregorianischen Fesseln — bei dem Gesange beider im Wesen die gleiche.

Und „während die Glaubenskämpfe der Katholiken, der Hussiten „und der Lutheraner im wildesten Kampfe loderten und alle Bande der „Kirche, des Staates, ja selbst des Familienlebens zu vernichten drohten, „sehen wir, wie die wunderbaren Melodien jener Tonsetzer allein noch „die Herzen unzerreißbar zusammenhielten und zwischen den getrennten „Bekenntnissen die goldene Brücke bauten, die gleich dem ersten Regen„bogen als Pfand künftiger Versöhnung vom blauen Himmel nieder„strahlte.“ [1])

Wohl mußte der Streit, der das Wort betraf, zur ewigen Trennung führen, — der Geist jedoch, der allein lebendig macht, der Geist der Töne mußte vereinigen und versöhnen . . .

Auf diese Weise hat die katholische Kirche das ideale Band, mit welchem sie im Mittelalter das ganze Abendland umschloß, an die Musik abgeben müssen, der sie sich im Morgengrauen der emporsteigenden Neuzeit selbst unterworfen hat: Die mehrstimmige Tonkunst aber blieb für alle Zeiten das erste Wahrzeichen der europäischen Kultur. —

So hätten wir einen Blick zu dem leuchtenden Gipfel jenes herrlichen Baues emporgeworfen, dem wir die Tonkunst Europa's vergleichen können. Nun wenden wir uns wieder dem Fundamente desselben zu, um jenen Tonsetzern Gerechtigkeit werden zu lassen, welche die eigentliche Grundlage unserer Tonkunst geschaffen haben.

*   *
*

Als **Ausgangspunkt der „englischen** (oder richtiger: **britischen**) **Komponistenschule“** dürfen wir, wie schon früher gezeigt wurde, den wälischen Bardenchor Heinrich's V. betrachten, der wohl mit dem schon erwähnten *„bardunen-chor“* des Eberhard Cersne (1404) identisch ist.

---

[1]) Arnold in Chrysander's Jahrb. f. mus. Wiss. II. S. 161.

Über **die Barden** selbst zu sprechen, muß allerdings einem spätern Kapitel vorbehalten bleiben. Hier genügt es wohl zur Vermeidung von Mißverständnissen darauf hinzuweisen, daß kein prinzipieller Grund gegen die Rezeption einer im Grunde bardischen Kunst in die Kirche obwalten konnte, da ja die kymrischen Barden des Mittelalters, wenn auch niemals Freunde des Klerus, doch gute Christen und ihres ursprünglich altheidnischen Charakters zur Zeit Heinrich's V. schon seit über einem Jahrtausend entkleidet waren.

Denn „es ist außer Zweifel, daß schon im 5. Jahrhundert beim „Abzug der Römer die Briten Christen und alle kirchlichen Institutionen „fest begründet waren.[1]) Die Barden, in den Klosterschulen unterrichtet, „fühlten und dichteten nach den christlichen Anschauungen.“ [2]) Und Giraldus Cambrensis bezeugt, daß jene Bardenpropheten bei ihren Prophezeiungen den lebenden und wahren Gott und die heilige Dreieinigkeit anriefen.[3]) Ja — Llywarch Hen, ein britischer Barde des 6. Jahrhunderts ruft nicht nur wiederholt Christus und den Herrn an[4]), sondern spricht auch von den „getauften Heeren“ (der Britannen) im Gegensatz zu den heidnischen Sachsen.[5]) Demgemäß rühmt auch die 28. der „Triaden des Kymren“ *(Triodd y Cymro)* als „die drei Urvorzüge „der Kymren vor jedem andern Volke der Insel Britannien: Ursprünglich-„keit des Besitzes, Ursprünglichkeit des bürgerlichen Zustandes, und „Ursprünglichkeit in der Annahme des Christentums.“[6])

Dieser religiöse Geist lebte auch in den Barden des späteren Mittelalters, und es gab eine eigene Klasse religiöser Barden, die unter dem Namen *„Trioedd Pawl“* [7]) eine sinnreiche poetische Zusammenstellung der Hauptgesetze der christlichen Sittenlehre verfaßten.

Auch liegt eine lange Reihe von Proben der religiösen Poesie

---

[1]) Die Britannen wurden schon im Jahre 178 unter König Lucius (während des Pontifikats von Papst Eleuther) zum Christentume bekehrt. *„Tunc erant in Britannia XXVIII flamines et tres archiflamines. Ubi flamines, ibi episcopos; ubi archiflamines, ibi archiepiscopos posuerunt Faganus et Duvianus, qui regem baptizarunt.“* (Annalen von Dunstable.)

[2]) Walter, „Das alte Wales“ S. 307.

[3]) *Descriptio Cambriae I. c. XVI* (*Opera VI.* S. 195): *„Faciunt autem inter ipsa vaticinia invocationes ad Deum vivum et verum, et ad Sanctam Trinitatem, ut peccatorum meritis a veri inventione non impediantur.“*

[4]) Villemarqué, *„Poèmes des Bardes Bretons“* (s. Literatur II) S. 104, 136, 164.

[5]) Villemarqué, S. 48.

[6]) Siehe Literatur II sub Triodd; deutsche Übers. von Walter, „Das alte Wales“ S. 519.

[7]) Siehe Literatur II.

der Barden vor. Wenn man diese genauer betrachtet, so kann man oft geradezu die Vorbilder der lateinischen Hymnen erkennen, die etwa ein Jahrhundert später als die betreffenden britannischen Bardenlieder sich über ganz Europa verbreiteten. Die Kymry sind eben „von jeher ein „religiöses Volk gewesen und das christliche Glaubensbekenntnis scheint „ein notwendiger Teil ihrer Verfassung zu sein. Kaum eines ihrer „Gedichte beginnt ohne den Anruf an Gott, und jedes endet mit dem „Sehnen nach der ewigen Freude; zugleich ist es wichtig und lehrreich, „die Wirkungen zu beobachten, welche die Grundsätze des Christentums „auf Männer ausübten, die denselben keineswegs immer günstig gestimmt „waren. Die Barden wußten genau zwischen der echten religiösen Wahr-„heit und der Mischung von Wahrheit und Irrtum zu unterscheiden, „die gewöhnlich unter jenem Namen dargeboten wurde."[1])

An Namen religiöser Barden ist keine Not, nur beispielsweise greifen wir als die bedeutendsten heraus: Elidir Sais, Prydydd y Moch, Davydd Benvras, Meilyr ab Gwalchmai, Einion ab Gwalchmai, Llywelyn Vardd (schrieb einen poetisch hervorragenden „Tag des Gerichtes"), Gruffydd ap yr Ynach Coch („Die Leiden Christi zur Erlösung der Sünder"), Casnodyn, Gruffydd Grug, Madawc ab Gwallter, Davydd Ddu u. a. m.[2])

---

[1]) Stephens, *„The Literature of the Kimry"* (übers. von San-Marte), S. 313.

[2]) Als eine Probe religiöser Bardenpoesie diene der Anfang eines Bardensanges von Madawc ab Gwallter (ca. 1250). (Abgedr. bei Stephens S. 323/4.) Erkennt man nicht Vorbilder von Kirchenhymnen?

„Ein Sohn ist uns gegeben,
„Ein gütiger Sohn ist geboren
„Mit großen Vorrechten,
„Ein Sohn der Herrlichkeit,
„Ein Sohn uns zu erlösen,
„Der beste der Söhne.
„Sohn einer jungfräulichen Mutter
„Mit einer gnadenreichen Religion
„Voll guter Gebote.
„Ohne einen fleischlichen Vater
„Ist dies der freie Sohn,
„Die Gabe der Gaben.
„Wir wollen weise betrachten
„Und bewundern
„Die Wunder:
„Nichts Wunderbares
„Wird wieder verlangen
„Lob von unsern Lippen.

„Gott wachsend,
„Der Mensch schaffend
„Geschöpfe;
„Ein Gott, ein Mensch,
„Und der Gott ein Mensch
„Mit denselben Fähigkeiten:
„Ein großer kleiner Riese,
„Ein starker schwacher Machthaber
„Mit blassen Wangen:
„Reich, arm,
„Unser Vater und Bruder,
„Ursprung des Daseins,
„Jesus, Er, den
„Wir erwarten,
„König der Könige;
„Erhöht, erniedrigt,
„Emanuel,
„Honig der Seelen:

Daß also der Charakter der Barden meiner Behauptung keineswegs entgegensteht — wie dies der Fall wäre, wenn die von manchen Seiten behauptete Forterbung druidisch-heidnischer Lehren glaubhaft wäre —, vielmehr dieselbe nach jeder Richtung hin kräftigt, dürfte genügend klargelegt sein.

*

Nun könnte aber jemand nach der Lektüre von Ambros, „Geschichte der Musik" oder eines der vielen aus diesem Werke abgeschriebenen Bücher, mit der Behauptung kommen, um 1400 hätten die wälischen Barden schon längst nicht mehr existiert.

Dagegen möchte ich — und zwar, da es sich um einen Fehler handelt, der, wenn ein Blödsinn ein Ersitzungsrecht hätte, längst nicht mehr ausrottbar wäre, mit um so größerem Nachdruck — hervorheben, daß die auch in der neuesten Auflage von Ambros, „Geschichte der Musik" (II. 31) abgedruckte Erzählung: Eduard I. habe nach der Unterwerfung von Wales im Jahre 1284 zu dem grausamen Mittel gegriffen, sämtliche Sänger und Harfenspieler hinrichten zu lassen, vollkommen falsch ist.

Der Glaube, daß Eduard die Barden wegen ihres zu großen Einflusses auf ihre Landsleute ermorden ließ, gründete sich nämlich auf eine ganz und gar irrtümliche Angabe des Sir John Wynne von Gwedir, der ein Lied des Barden Rhys Goch von Eryri, der um 1400 blühte, als das älteste bezeichnete, das er von seinen Vorfahren seit Eduard I. habe ausfindig machen können, „der da veranlaßte, daß alle wälischen Barden als Volksaufrührer durch Kriegsrecht gehängt würden".[1])

Dieser Bericht aber enthält fast lauter Irrtümer. Ebenso unwahr es nämlich ist, daß jenes Lied seit der genannten Zeit das älteste sei — und den Gegenbeweis liefern erhaltene Bardenlieder von Gruffydd ab yr Ynad Coch, Bleddyn Vardd, Madawg Dwygraig, Casnodyn, Hywel ap Einion Lygliw, Davydd ab Gwilym, Iolo Goch, Gruffydd Llwyd, Gruffydd Gryg, Gwilym Ddu, welche sämtlich

---

„Mit dem Ochsen und Esel,
„Der Herr des Lebens
„Liegt in der Krippe,
„Und ein Haufen von Stroh
„Als Bette,
„Gehüllt in Lumpen:

„Sammet bedarf er nicht,
„Noch weißen Hermelin,
„Sich zu bedecken:
„Rings um seine Kissen
„Wurden Fetzen gesehen
„Statt feiner Linnen . . ." u. s. f.

Stehen da dagegen nicht die allermodernsten Impressionisten noch zurück?

[1]) Warrington's *Edition of Sir John Wynne's History of the Gwedir Family* p. 386. Siehe Literatur II sub Wynne.

zwischen 1284 und 1400 lebten — ebenso unwahr ist der zweite Teil der Behauptung von der kriegsrechtlichen Hinrichtung der Barden.

Die von Forkel und Ambros (wahrscheinlich aus David Hume's[1]) „Geschichte von Großbritannien“ Band 4, S. 184) übernommene Fabel entstammt den Berichten von Warrington *(„Hist. of Wales“ II. 298)*[1]), Ed. Williams *(„Poëms“ II. 223)*[2]) und Edward Jones *(„History“ 395).*[1])

Bezweifelt wurde dieses Märchen zunächst im *Cambrian-Register II. 463*[1]), von Hoare *(„Itinerary“ II. 305)*[1]) und in den *„Transactions of the Cymmrodorion“ I. 330.*[1])

Unzweifelhaft nachgewiesen wurde die Unrichtigkeit desselben — und Ambros hätte das schon wissen können — von Ferdinand Walter („Das alte Wales“ S. 311 ff.)[1]), von Price *(„Hanes Cymru“*, pag. 753—754) und von Stephens *(„The Literature of the Kymry“* S. 270—279.)

Wenn jemand im Jahre 1284 gehängt wurde, so waren es herumziehende Vagabunden *(Clerwyr)*, welche die Bevölkerung aussogen und bestahlen und so nebenbei vielleicht auch Komödianten waren, aber keineswegs die Angehörigen des wälischen Bardenordens. Denn unmittelbar nach 1284 durchwandern die Barden Davydd ab Gwilym und Gwilym Ddu und mit ihnen eine große Schar anderer Barden das Land von Nord nach Süd, aber keiner ihrer Gesänge enthält die geringste Klage oder Andeutung von jener Proklamation. Im Gegenteil. Zur Zeit Eduard's III. († 1377), dessen Sohn Eduard, „der schwarze Prinz von Wales“, so ungemein viel für die Verpflanzung der wälischen Kultur (hauptsächlich Musik) nach England tat und gleich Heinrich V. geborener Wälscher war, wurden — vermutlich über Betreiben des „schwarzen Prinzen“ — wieder in der alten Weise unter dem Protektorate englischer Großer und der Krone selbst große *Eisteddvod's* (Bardenfeste)[2]) abgehalten, neue Formen der Metrik und musikalischen Rhythmik beraten und zugelassen. Auch der Umstand, daß nach der Empörung des Owain Glyndwr[3]) Heinrich IV. es für notwendig hielt, ein Edikt gegen die Barden zu erlassen — der Verkehr seines Sohnes Heinrich V. mit diesen Barden war ihm ein Dorn im Auge — beweist deutlich, was von jener Proklamation Eduard's I. zu halten ist.

Nun ist es aber merkwürdig, daß gerade aus der Zeit Heinrich's V., der doch der Stolz der Wälischen war, so wenig Nachrichten über Barden-

---

[1]) Siehe Literatur II unter obigen Namen.

[2]) Vergl. II. Buch, II. Kapitel. [3]) Vergl. über ihn Literatur II.

feste in Wales selbst vorliegen, daß Walter annimmt, das Bardenwesen und mit ihm Musik, Dichtkunst und Wissenschaft — (so ist stets die Reihenfolge in der bardischen Disziplin) — seien ganz niedergesunken. Keineswegs! Nur in Wales selbst fehlen die Nachrichten. Aber die treuen Waliser zogen mit ihrem Könige, auf dessen Stammesgemeinschaft sie so stolz waren, nach England und Frankreich, und wie wir schon im vorigen Kapitel gezeigt haben und auch noch des weiteren darlegen werden, finden wir dort ganz verblüffende Nachrichten über Musikreformen, die nicht nur ihrem Charakter nach, sondern auch schon nach festen Anhaltspunkten in den historischen Nachrichten selbst, auf den wälischen Einfluß zurückzuführen sind.

*

Über das Märchen von der Massenhinschlachtung der Barden, über den sagenhaften Yskolan etc. etc. wolle man die Details an den bezeichneten Stellen (speziell bei Stephens) nachlesen.

Wichtig für unsere Zwecke ist, daß die auch noch von Ambros mitgeteilte „Ausrottung“ der Barden im Jahre 1284 in das Bereich der Fabel gehört, daß vielmehr ein in hoher Blüte stehender Bardenorden in Wales unmittelbar vor der Thronbesteigung Heinrich's V. vollkommen verbürgt ist, und daß, selbst wenn die Fabel von jener Hinrichtung ein Körnchen Wahrheit enthielte, die eigenen Worte Wynne's, der diese Fabel aufgebracht hat, eine hohe Blüte der wäl'schen Barden um 1400 konstatieren. Wir können also ruhig behaupten, daß die Barden zur Zeit Heinrich's V. auf eine geschlossene, ein Jahrtausend umfassende, mit Gesetzen und Regeln wohlgeordnete Musikentwicklung innerhalb ihres Standes zurückblicken können.

Und wären selbst Gewaltmaßregeln angewendet worden — und vielleicht gab es solche von kirchlicher Seite — so wurzelten doch die Barden viel zu tief im wälischen und dem ihm nächstverwandten irischen Volke, als daß sie durch einen Handstreich hätten verschwinden können. Wir finden sie noch Jahrhunderte später in ihrer zwiefachen Tätigkeit: als Musiker und als Propheten, vor deren Weissagungen selbst Könige zitterten.

Man sehe a. B. ein historisch richtiges Faktum bei Shakespeare, „König Richard der Dritte“, IV. Aufzug, 2. Szene (Zeit der Handlung 1485):

Richard der Dritte: „Richmond! — Ich war letzthin in Exeter,
„Da wies der Schulz verbindlich mir das Schloß

„Und nannt' es Rougemont; bei dem Namen stutzt' ich,
„Weil mir ein Bard' aus Irland einst gesagt,
„Nicht lange lebt' ich, wenn ich Richmond sähe.“[1])

Daß die früher zitierte *„pulchra propetarum concio“* nichts anderes als der Barchenchor sein kann, ist wohl bei der identischen Gebrauchsweise der Worte Barde und Prophet nicht mehr zweifelhaft.

Die Bardenchöre wurden in die Kirche aufgenommen und als eine Art Renaissance der Davidischen Prophetenchöre betrachtet (daher der *„mos Davidicus“*).

Daß dabei auch die Instrumente der Barden und Minstrels ihren Einzug in die Kirche hielten, beweist die auf S. 71 zitierte Stelle aus Wawrin's Chronik.

Bedenken wir nun noch, daß nach einem alten wälischen Gesetze[2]) ein Teil der Barden seine Wohnung beim *edely* d. h. bei dem nächsten Thronerben hatte, Heinrich V. somit bei seiner in Wales verbrachten Jugend den Einflüssen der Barden gar nicht entgehen konnte, so dürften die Argumente, welche für die Protegierung der wälischen Bardenkunst durch Heinrich V. sprechen, der auf sein wälisches Blut so stolz war, sich zu einem lückenlosen Beweise zusammenschließen.

* * *

Soviel über den Ursprung der „englischen Komponistenschule“.

Nun zur Geschichte derselben nach 1415.

Daß sich die „englischen“ Musiker mit erstaunlicher Schnelligkeit über den ganzen Kontinent verbreiteten, ist eine natürliche Erscheinung. Hatten sie einmal das Wohlwollen des deutschen Kaisers, des Herzogs von Burgund und dann des Papstes gewonnen, so gehörte ihnen die Welt.

Allerdings darf man nun natürlich nicht glauben, daß es sonst in Europa keine Musiker gegeben habe als in England. Keineswegs. Ja

---

[1]) Heinrich Tudor, Graf von Richmond — der „Bretagner“ Richmond heißt er bei Shakespeare geradezu als Repräsentant des Keltentumes — stürzte im Jahre 1485 Richard III. und bestieg als Heinrich VII. den Thron Englands. Als Enkel Owen Tudor's hatte er selbst auch wälisches Blut in seinen Adern. Das zeigt sich nicht nur darin, daß die Wälen zuerst für ihn Partei ergreifen und ihm die Landung in ihrem Lande ermöglichen, nicht nur darin, daß sein Schlachtzeichen der rote Drache von Wales ist, der von dieser Zeit ab im englischen Wappen Aufnahme fand, sondern auch darin, daß unter ihm wieder eine nationale Musikpflege in England erwacht (vergleiche das Shakespeare-Zitat auf S. 56/57). Sein Sohn Heinrich VIII. komponiert sogar zwei ganze Messen.

[2]) Siehe *„Ancient laws“ 35, 9.*

vielleicht stand die weltliche Musik anderer Länder derjenigen des britischen Inselreiches in der Technik nicht allzuviel nach — obwohl immerhin ein beträchtlicher Unterschied angenommen werden muß —. Doch waren die Spielleute ein gar verachtetes Völkchen, und nie und nimmer hätte man ihnen den Eintritt in die Kirche geöffnet, geschweige denn sich an ihnen ein Beispiel genommen. Die Praktik der Kleriker aber bewegte sich in einer eingerosteten Schablone, der bei der mangelnden Berührung mit der Natur so ziemlich jeder Schönheitssinn und vor allem das Fundament der Polyphonie: die Betrachtbarkeit des Zusammenklanges[1]) abhanden gekommen war.

„Falsch in der „Notation," — schreibt Fétis zutreffend — „falsch „inbezug auf Mensur und Rhythmus, falsch in der Verbindung der „gleichzeitigen Töne und in der Aufeinanderfolge der Tongruppen, „sowie in den Bewegungen der Stimmen, die sich fortwährend kreuzen „und hindern, falsch endlich, ja geradezu absurd im Charakter und „der Form der Tonsätze, welche in Zusammensetzungen verschiedener „Gesänge bestehen, die durch Unterbrechungen der Phrasen und fort„währende Alterationen der Notenwerte einen monströsen Zusammen„klang von Dissonanzen ergeben, und die Textworte ohne Rücksicht auf „ihre Zusammengehörigkeit, ja selbst in verschiedenen Sprachen unter„einandermischen." [2]) So sah jene Musik aus, welche aus der Klostertinte geflossen war.

Nun kamen aber von England jene Sänger herüber, welchen das instrumentale Empfinden, die volkstümliche Art durchaus im Blute saß, Musiker, welche sowohl Instrumentisten als Vokalisten in einer Person waren, — und diese Leute waren keine frivolen *saltatores*, keine Gaukler, keine *Bourdeurs*,[3]) die den alten Namen der Barden so zu Unehren gebracht hatten, daß *bourde* geradezu identisch mit *mendacium* (Lüge) gebraucht wurde,[3]) daß man unter einem „*bardus*" einen „*narn*", einen „*affen*" und „*hundemelker*" verstand,[4]) daß das Wort ein Schimpfwort

---

[1]) Unter Betrachtbarkeit des Zusammenklanges verstehe ich: 1. Daß ein einzelner die Möglichkeit hat, einen Zusammenklang mehrerer Töne durch eigene Tätigkeit zu erzielen. 2. Daß das Wesen des Zusammenklanges nicht nur durch das Ohr, sondern gleichzeitig auch durch den Gesichts-, Muskel- und Tastsinn dem Bewußtsein vermittelt wird, speziell durch letzteren zur Erfassung des Raumes in Beziehung tritt und gewissermaßen lokalisiert wird. Solche Lokalisationen verbinden wir ja schon mit den Ausdrücken „hoch", „tief", „Obertöne" etc.

[2]) Fétis, „*Histoire général de la musique*" 5. Bd. S. 281; vergl. V. S. III. 215.

[3]) Siehe Du Cange.

[4]) Siehe Diefenbach, „*Glossarium latino-germanicum*" (Supplement zu Du Cange).

geworden war[1]) — im Gegenteil: das waren für die höchsten Ideale begeisterte Sänger, die sich dem Dienste der Kirche weihten, Künstler, die Volkskunst und Gottesverehrung in eines verschmolzen, — das waren die wälschen Barden, die den Namen des Bourdon, des Faulx-Bourdon, wieder zu Ehren brachten.

Da kamen natürlich alle sozialen und moralischen Bedenken in Wegfall, die früher eine unüberbrückbare Kluft zwischen der Musik der Kirche und der Musik der ehr- und rechtlosen Kunstvaganten geschaffen hatten, und zwei bisher ebenso durch soziale wie durch künstlerische Prinzipien getrennte Arten der Musikpflege flossen in eines zusammen.

Mit der früheren Voreingenommenheit, ein *malus choraula* (Volkssänger) sei ein *bonus simphoniacus* (Chorknabe in Kirchen) und umgekehrt,[2]) wurde endgültig aufgeräumt. Das instrumentale Empfinden

---

[1]) Auch der Name *bordellum* = *prostibulum* ist ein trauriges Erbe jener die moralische Verkommenheit repräsentierenden *Bourdeurs* und *Bourderesses* (siehe Diefenbach). Es wird davon noch die Rede sein.

[2]) Giraldus Cambrensis, *opera* Bd. III S. 121: *„. . . sicut malus choraula bonus simphoniacus est, ita est malus monachus bonus clericus . . ."* (nicht die eigene Ansicht des Giraldus). — ***Simphoniaci*** sind die Singknaben der Kirchenchöre, ***Choraulen*** die weltlichen Musiker. Der Name der letzteren ist herzuleiten von der *„chorea"*, dem Tanzliede, welches — ein Erbe der altheidnischen Zeit — Gesang, Instrumentalspiel und Rundtanz vereinigte. Die Urform dieser *chorea* ist so zu denken, daß ein Jongleur (Spielmann) den im Kreise herumsitzenden Zuhörern ein Lied singt, bei dem er sich selbst auf der Rotte oder Harfe begleitet, worauf jene den Kehrreim, von dem Instrumentalspiel des Jongleurs unterstützt, in improvisierter Mehrstimmigkeit wiederholen und dabei um den Spielmann in der Runde herumtanzen. Deshalb heißt der Jongleur bei Johannes Cotto auch „Vorsänger der Chorea" (*„Mimi et chorearum praecentores plerumque dulciter cantant etc.,"* [Gerb., *scr. II.*]), während später der Name *„chorea"* durch die zunächst nur dem Tanz geltende Bezeichnung *„ronde"*, *„rondellus"*, *„rotunda"*, *„rotruenge"*, *„rota"* etc. verdrängt wurde. Der Gesang war bei der Chorea stets mit der entsprechenden Mimik verbunden. Der Chorrefrain wurde zweifellos mehrstimmig ausgeführt; daher wird die eigentliche Chorea (als mehrstimmiges Tonstück) und die Melodie derselben als *„cantilena de chorea"* wohl unterschieden. (Vergl. Ambros II. 264.) — Von *„chorea"* wurde nun das Diminutivum *„choreola"* gebildet, woraus im Nordfranzösischen *„Carol"*, im Provençalischen *„Corola"* oder *„Coraula"* wurde. So erzählt z. B. Fauriel *(„Histoire de la poésie Prov.")* von volkstümlichen, *Corolas* oder *Coraulas* genannten, Tanzgesängen, die von den *Menestriers* im 13. Jahrhundert gesungen wurden und bei denen die Sänger durch ihre Bewegungen, Stellungen und Gestikulationen den Inhalt der gesungenen Worte darzustellen suchten. (Bekanntlich war die Mimik beim Gesange in den Augen der Kirche ein Greuel!) Beim Refrain nahmen sich die Tanzenden bei der Hand und führten einen Rundtanz aus. — Man vergleiche betreffs der

gab die harmonische Grundlage, und die Singstimme wurde Richtschnur der melodischen Linie: so kam der reine Satz zustande, und diese zwei Elemente sind seine Grundlage geblieben für alle Zeiten. Wir werden gut tun, des eingedenk zu bleiben, daß sowohl die britischen als nachher die belgischen Meister des sogenannten a capella-Stiles nicht nur berühmte Sänger, sondern auch gleichzeitig vorzügliche Instrumentisten waren. Diese gleichmäßige Beherrschung der zwei verschiedenen Elemente bildet das große Geheimnis der Vollendung im Tonsatz.

* * *

Was nun **die Details der Verbreitung der *„novae caerimoniae“*** betrifft, so ist vor allem daran zu denken, welchen großen Länderbesitz zu jener Zeit die Engländer in Frankreich hatten. Heinrich VI., der, am 6. Dezember 1421 geboren, schon am 31. August 1422 den Thron seines zu bald verstorbenen Vaters erbte, führte, wie Capgrave sagt, *„titulum utriusque regni“*. Er war gemäß des Vertrages von Troyes auch König von Frankreich. Und wenn er auch allmählich alles verlor, was sein Vater erworben hatte, wenn auch Exeter's Ahnung[1]) sich erfüllte:

Coraula und der nächstverwandten *Rotruenge* auch Delmotte, *„Les Tournois de Chauvenci“*, Vers 3088—3110. — Später bezeichnete *„Choraula“* als Personenname alle weltlichen Sänger und Harmonisten schlechthin und trat auf diese Weise in Gegensatz zum *cantus planus* und dessen Repräsentanten. Dies beweist z. B. die oben zitierte Stelle des Giraldus. Demgemäß unterscheidet auch Hothby Anglicus in seiner so hochbedeutsamen *„Calliopéa legale“* (Couss., *„Hist. de l'harm. au m.-âge“*) einen *„canto legale“ = cantus planus* und einen *„canto corale“ (!) = cantus mensuratus et figuratus;* ersterer ist prinzipiell und ausschließlich monodisch, letzterer polyphon. — Der Terminus *„coronatus“*, wie er sich im 13. und 14. Jahrhundert öfter zur Bezeichnung der weltlichen Polyphonie findet (z. B. *„cantileni coronati“*), ist wohl nur eine schlechte Adjektivbildung von *chorea* (anstatt *corealis*); allerdings mit Unterlegung eines ganz treffenden Gedankens (der Jongleurgesang wird durch einen Chorrefrain „bekränzt“). — Der Ausdruck *„Choraulen“* zur Bezeichnung der die weltliche Polyphonie pflegenden Musiker ist auch noch im 16. Jahrhundert nachweisbar. So findet sich z. B. im *„Liber Heroicus de Musicae laudibus“* des Joannes Boëmus (siehe Mon. f. Mus. V. S. 101 ff.), der — nebenbei bemerkt — die kunstvollen 12 (!)-stimmigen Gesänge seiner Zeit (1515!) bewundert, folgende Stelle:

„. . . . . . jetzt folgen dem Brauche
„Auch die Städte des Reichs, die altberühmten, und jede
„Hat ihre Pfeifer, Choraulen und all das Gesinde der Sänger.“

Man vergleiche auch J. A. Fuller-Maitland, *„English Carols of the fifteenth century“*. London 1891.

[1]) Shakespeare, „König Heinrich der Sechste,“ 1. Teil, III. Aufz., 2. Sz.

„Heinrich aus Monmouth bauet alles auf,
„Heinrich aus Windsor büßet alles ein" —

die Musiker Englands fanden auch an andern Höfen freundliche Aufnahme, besonders bei dem kunstsinnigen Herzog von Burgund.

Der Hof dieses Herrschers wurde zum Sammelpunkt der britischen Musiker und zum Ausgangspunkt ihres Ruhmes in den französischen Ländern.

Dafür liegt das unwiderlegbare Zeugnis des Martin le Franc vor, der in seinem etwa im Jahre 1440 entstandenen Gedichte „*Le Champion des Dames*" die „Engländer" und ihre Kunst also verherrlicht:

„Tu as bien les Anglois ouy
Jouer à la court de Bourgongne,
N'a pas, certainement ouy
Fut il jamais telle besongne:
J'ai veu Binchois avoir vergongne
Et soy taire emprès leurs rebelles,
Et du Fay despite et frongne,
Qu'il n'a mélodie si belle."

Daß aber die am burgundischen Hofe so gefeierten „englischen" Musiker auch in Frankreich eine hochgeachtete und ehrenvolle Stellung einnahmen, läßt sich schon daraus vermuten, daß dort die Wälen, Iren und Schotten — und diese bildeten ja die musikalischen Elemente der „Engländer" — immer sehr wohl gelitten waren.

Als z. B. Giraldus Cambrensis zum Bischof von St. David gewählt, von König Heinrich II. aber nicht bestätigt worden war, weil der gewöhnliche Grundsatz war „*bonus in Wallia, malus in Anglia*" da ging er nach Paris, und es wurden ihm dort reiche Ehren zu teil. In ihrem Widerstand gegen England fanden die Wälen überhaupt stets einen Rückhalt an Frankreich; so leistete z. B. dem gegen England gerichteten Aufstand des Owain Glyndwr der französische König Karl VI. mit seinen Mannen Beistand und gab sogar Waffen her zur Bewaffnung der wälischen Aufrührer.[1]) Im französisch-englischen Kriege kämpften die „Scoti" auf Seite des französischen Dauphin's.[2])

---

[1]) Stephens (San-Marte) S. 407; Price, „*Hanes Cymru*" S. 771; Walter, „Das alte Wales" S. 115; Thomas, „*Memoirs of Owen Glendower*"; *Transact. of the Cymmrod.* II. 313—320; *Cambro-Briton* III. 17—26; *Archaeologia Cambr., New series* II. 29–41, 113—122, IV. 193—201; *Welsh Sketches, Third series, c. 3. 4.* — *Jolo-Mss.* 67, 68, 97—99, 453 ff. (Siehe Literatur II.)

[2]) Vielleicht hat also in politischer Beziehung der Herzog von Exeter

Diese Umstände lassen es denn begreiflich erscheinen, daß Tapissier, Carmen, Cesaris etc. auch in Paris das sogenannte „englische“ (in Wahrheit keltisch-walische) Beispiel ruhig nachahmen konnten, ohne einen Engländer-feindlichen Chauvinismus befürchten zu müssen. Daß aber jetzt die französischen Sänger sich durchweg an das englische und burgundische Beispiel halten, wie dasselbe durch die von Heinrich V. nach Nordfrankreich berufene Kapelle und späterhin durch die Sänger des Burgunderherzogs gegeben worden war, beweist auch das ganz seltsame Überwiegen des pikardischen Dialektes[1]) in den uns erhaltenen französischen Liedern dieser Zeit. Die Pikardie stand nämlich am längsten im Besitze der Engländer.

*

Daß die Musikreform Heinrich's in England Erfolg hatte, versteht sich von selbst. Elmham sagt ausdrücklich bei Gelegenheit der neuerlichen Expedition nach Frankreich:

(Vers 1098:) *„Talia dum fiunt regni constantia floret*
Et populus plaudit ***in meliore gradu.*** *(!)*
Exorat clerus regni pro pace patranda.“

Der *„melior gradus“* des Gesanges ist natürlich die sogenannte *nova ars,* die höhere Stufe der Gesangskunst, die geregelte Mehrstimmigkeit, die nun geradezu Mode im Volksgesange wird.[2]) Dabei schwindet

---

nicht unrecht, wenn er in seiner Rede gegen die *Scoti* (Redmann, *„Historia Henrici Vti“*) behauptet: *„Omnes illas disciplinas, quibus vel pacatis temporibus in pace ac otio domi floruerunt (!) aut nominis famam foris in armorum periculo acquisiverunt, a Gallis Scoti hauserunt.“* — Das Umgekehrte läßt sich wohl von den musikalischen Fähigkeiten behaupten.

[1]) Zu den Eigenarten der pikardischen Mundart gehört u. a. die Anwendung von *c* für *ch*, *ch* für *ce*, *ç*, Kürzung der Pronomina (*mi*, *si* für *moi*, *soi*) etc. etc. Auch die Trienter Codices enthalten eine überraschend große Zahl französischer Gedichte in pikardischer Mundart.

[2]) Hervorheben möchte ich noch, daß das *„Gabrielis ave“* (Lukas I, 28) um diese Zeit in England mit besonderer Vorliebe zitiert wird (z. B. bei Elmham Vers 1235 und 1311 etc.), wie überhaupt der Marienkult durch die Niederwerfung der Lollarden einen großen Aufschwung nimmt. Es wäre nicht unmöglich, mit diesem historischen Faktum Texte wie *„Sumens Gabrielis Ave“*, *„Ave Gabrielis“* etc. in Zusammenhang zu bringen, die sich z. B. in den Trienter Kodices 88, Fol. 400b (No. 496) und 89, Fol. 176a (No. 621 *„Sumens illud »ave Gabrielis« funda nos in pace mutans nomen ave . . .“*), u. a. finden. [NB. Kat.-No. 495 der Trient. Kod. (Kod. 88 Fol. 399b) hat es statt *„Ave Gabriel“* *„Quae Gabrielis“* zu heißen. Der Kontra hat

jeder Unterschied zwischen der Musik des Klerus und jener des Volkes, es heißt vielmehr, daß Klerus und Volk zusammensingen *(„Quod clerus et populus Catholicus orat et gaudet . . . . .“)*

Aber auch in Frankreich trägt Heinrich V. selbst Sorge für die Verbreitung der *„novae caerimoniae“*. Sowie er die Städte und Festungen seines Herzogtums Normandie wiedererobert hat, läßt er sofort die englischen Priester und Sänger kommen, dann erst an zweiter Stelle kommen — die Richter. Elmham schreibt darüber (Ann. V., c. 15):

> *„Quod Dominus Rex recuperat villas et castella in suo Ducatu Normanniac, et collocat ibidem doctores et praedicatores gentis Anglorum, ad plebis suae informationem; ac etiam judices et utriusque legis peritos, ut jura ibidem sicut in Anglia observentur.“*

Es kann nicht zweifelhaft sein, was für *doctores* an erster Stelle genannt sind. Die Theologen sind unter *praedicatores* gemeint, die Juristen sind speziell genannt, bleiben nur — die *doctores of music.* Das Wichtigste also ist die Information in der neuen Kunst. Und das Volk soll wirklich einen Nutzen davon haben und soll von seiner einer Gottesanbetung nicht würdigen Art des Kirchengesanges ablassen und sich jener zuwenden, die wirklich einen idealen Schwung besitzt:

(Elmham, Vers 1316:) *„Ut plebs proficiat, ibi doctores locat Anglos*
Qui faciant, doceant, ut jubet ipse Deus.“[1])

Ich glaube, daß diese Stelle nicht zweideutig ist. In Frankreich wohnten doch keine Heiden, die von England her (dem verrufenen Ketzerlande!) dogmatische Lehren hätten empfangen müssen! Es können also nur musikalische „Informationen“ gemeint sein. Das wird ganz zweifellos, wenn wir erfahren, daß es dem König nicht genügt, die „neue Kunst“ durch einige *doctores* in Frankreich verbreiten zu lassen. Zu festlichen Anlässen läßt er seine ganze Kapelle (seinen Bardenchor, *„rutilans chorus“*) nach Frankreich herüberkommen. Wir lesen darüber bei Elmham:

---

denselben Text wie der Sopran, setzt aber erst auf das 4. Wort ein *(„Gaude Maria virgo, quae Gabrielis archangeli dictis etc.“)* Der Textanfang *„Ave Gabriel“* im Index des 7. Bandes der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ ist zu streichen. Dieser Text gehört also nicht zu den oben angezogenen.]

[1]) Erst nachher kommt die Jurisprudenz:

Vers 1318/9. *Hinc pro judicibus mittit, legisque peritis*
Ut sua quaeque regant Anglia jure monet.

(Die Verbreitung der *„novae caerimoniae“:*

Capitulum XXII: „Quod dominus rex mittit in Angliam pro „capella sua, ut festum Paschae solenniter celebret, et more solito (!) „divina obsequia in Normannia solemnizet“:

(Vers 1340 ff.:) *„Rex hic pro propria mittit rutilante (!)*[1]) *capella,*
„Ut capiat celebre Neustria Pascha sacrum.
„Hunc Dominum solito Sanctis laudans sit, et omnis
„Spiritus in jubilo[2]) *laudet amore Deum.*
„Collaudet Dominum in Sanctis Anglia tota:
„Virtutis merito stent sacra vota[3]) *sibi.“*[4])

*

In Deutschland und Italien hat neben der kirchlichen Reformpartei vor allem Kaiser Sigismund die reformierte Tonkunst gefördert. Von seinem Versprechen

„Doch unser Sang soll fortan deinem (dem englischen) gleichen,
„Und diese Kunst soll nie bei uns entweichen“

war schon die Rede. Jene Worte wurden auf britischem Boden geäußert und schriftlich in alle Welt ausgestreut. Ehe sich Sigismund von König Heinrich auf dem Kontinente trennte, muß davon nochmals die Rede gewesen sein. Denn wir lesen über diese Trennung bei Elmham:

(Vers 1022:) *„Numquam major erat amor aut affectio regum,*
„Quam patet inter eos; hanc dedit ipse Deus . . . .“

(Vers 1030:) *„Rex ad Dovoriam, Dordryght*[5]) *meat Induperator;*
„Anglica vota gerens stat memorandus ope.“

Was die *„Anglica vota“* sind, zeigt unzweideutig Vers 1345 (siehe oben und Anm. 3); dieselben sind identisch mitden *„novae caerimoniae“* — in welchen allerdings manche *„sanctae priscae“*[6]) mitenthalten sind —, sie sind identisch mit des Tinctoris' sogenannter *nova ars:* „Sigismund

---

[1]) *„rutilans capella!“* Vergl. S. 87 ff.

[2]) *„jubilare“*, Terminus technicus der englischen Polyphonie, s. S. 92.

[3]) Die Bedeutung der *„sacra vota“* ergeben die drei voranstehenden Zeilen.

[4]) Es folgt noch der Wortlaut eines *„Hymnus a gente Anglorum cantandus ad laudem Dei genitricis Mariae propter grossam expeditionem Regis Henrici Quinti, et pro succursu regni Angliae, dotis suae; quae cunctas haereses cum haeresiarcha Johanne Oldcastel suis precibus interemit.“*

[5]) Dort oder Dordtrecht in Holland.

[6]) Dazu gehörten die spezial-englischen Formen des *Organum, Conductus, Rotunda (Rondellus, Rota)* etc., s. S. 84 Vers 626, S. 85 V. 640—642; man vergleiche die Theoretiker.

ist erwähnenswert als der Verbreiter *(gerens)* der *ars nova.*"
Dies ist die Bedeutung von Vers 1031.[1]) —

Durch Kaiser Sigismund begünstigt, mag also die Kunst der (wälisch-) englischen Sänger auf dem Konzil zu Konstanz einen großen Triumph gefeiert haben.[2]) Bedenken wir, daß dort der erste Weltkongreß Europas tagte, daß regelmäßig über 80 000 Fremde aus aller Herren Länder in der Stadt weilten, daß unter diesen Fremden die allerhervor-

---

[1]) An dieser Stelle nehmen wir Abschied von Elmham; da wir ihm genug historische Nachrichten verdankten, soll er zum Schluß auch als Dichter sprechen dürfen. Wir fügen daher sein Gedicht *„Ad laudem Mariae"* bei, mit welchem sein *Liber metricus* schließt. Das Akrostichon ergibt Namen und Stand des Verfassers.

Te matrem Christi prece laudamus jubilantes[a]),
Hostes depelle, floreat alma fides.
Obsta schismaticis, haereses prece destrue cunctas,
Monstra te matrem, libera stet tua dos.
Annis centenis octogenis quoque binis
Suscepit Christi Lucius ipse fidem[b])
Et quadringentis vicenis mansit et uno
Lux, que Caretico rege, per atra ruit.[c])
Mane micans rediit, Augustino veniente,[d])
Hinc, sexcentis, excipe tres, Domini.
Assis solamen nunc, ne maculemur iniquis;
Mundet quodque malum lux tua stella maris.
Marcida jam tellus patet, hinc tu germine sacro
Ornes Theotocos flore virente novo.
Nuntia sacra tibi quae contulit angelus, Angli,[e])
Almiphonis resonent perpetuanda tonis.[f])
Cara caro Christi caro sit tu munere caro,
Hujus nos relevet mors sacra gente sacra.
Vera fides vireat per te, quae corruit orbis
Summa superstitio, perfidiaeque status.

Nomine versifici qui possit certificari
Literulas capitum syllabicanda petit.

[a]) Vergl. S. 85 Anm. 4, S. 92, 114 Anm. 2. [b]) Lucius, König der Briten, nahm im Jahre 182 die Taufe. [c]) Unter dem Britenkönig Careticus wird das Christentum angeblich im Jahre 421 zerstört. [d]) Christianisierung der Angelsachsen durch den heiligen Augustin zur Zeit Ethelbert's von Kent. [e]) Häufiges Wortspiel, vergl. S. 69 Anm. 1, S. 84 Anm. 1, S. 87 Anm. 2. [f]) Was sind die *„nuntia sacra"* anderes als die *„novae caerimoniae"?*

[2]) Sigismund verließ das Konzil nach der Verbrennung des Magister Hus (Juli 1415) und reiste nach Spanien, von da nach England. Einstweilen wurde die *„causa reformationis"* beraten. Anfang 1417 kehrt Sigismund zum Konzil zurück.

ragendsten Persönlichkeiten waren, welche sich den Luxus, einige Sänger oder Musiker mitzunehmen, bieten konnten, — so scheint es ganz natürlich, daß die „Engländer“ geradezu mit einem Schlage die Tonkunst ganz Europas zu reformieren imstande waren.

War doch ihre Aufgabe eigentlich auch keine gar so schwere: Sie gossen nur den letzten Eimer Wassers in den allmächtig werdenden Strom einer gesunden Volkskunst, so daß dieser über seine Ufer treten und jene durch Spekulation geschaffene Karikatur einer Kunst endgültig wegschwemmen konnte, die sich bisher für den Ausbund musikalischen Wissens gehalten und, in ihrem Dünkel der Superiorität, vor Jongleurs, Musikanten, Böhmen, Menestrels und fahrenden Leuten einen lebhaften Abscheu gehabt hatte, obwohl diese Letzteren in Wahrheit die echtere und vorgeschrittenere Kunst repräsentierten.

Die Reform, welche der englischen Komponistenschule zuerkannt werden muß, bedeutet also im Grunde nicht mehr und nicht weniger als den Sieg der blühenden Praxis über die welke Theorie, sie bedeutet den Sieg der frischen Blumen aus dem Garten der Natur über die verkrüppelten Kunstgewächse aus dem Treibhaus des Dogmas.[1]) Die Religiosität des Papsttums war zum Schacher geworden — da stellte die echtem Religionsempfinden entsprungene Musik den idealen Charakter der Kirche wieder her.

Und ideal und poetisch war diese neue Kunst, wie alles, was der unverfälschten Natur entkeimt; denn die Musik des Volkes war nicht mit Tinte groß gesäugt, sie entsprang jenem dunkeln Drange, der sich des rechten Weges wohl bewußt ist. Es ist einfach nicht wahr, daß — wie man nach Ambros' Schilderung glauben könnte — die musikalische Intelligenz der Südseeinsulaner größer sei als diejenige der Europäer, indem jene „wie im Traum die Harmonie des Gesanges“ gefunden hätten, „welche der ganzen antiken Welt und lange auch der christlichen verborgen geblieben sei.“ (Ambros I. 545.)[2]) Auch die Musik euro-

---

[1]) Vergl. die Worte von Fétis auf S. 108.

[2]) Ambros widerspricht sich übrigens selbst; denn den Ägyptern glaubt er mit Kiesewetter die Kenntnis der Harmonie zugestehen zu müssen, und zwar — wegen Abbildungen, welche Harfenspieler zeigen, die mit beiden Händen vollgriffig die Saiten rühren (Gesch. d. M. I. 356). Dagegen hält es Ambros für einen Unsinn, daß dem heiligen Dunstan aus dem Grunde, weil er auf der Harfe mit beiden Händen spielend abgebildet sei, die Kenntnis der Harmonie zugeschrieben wurde (II. 510). — Erkläret mir, Graf Örindur, diesen Zwiespalt der Natur! — Ich glaube, daß ein ganz richtiger Instinkt auf die vielsaitige (24 saitige) Harfe als die Wurzel der Polyphonie hinweist, mag nun das Instrument die ägyptische oder die keltische Harfe sein.

päischer Völker, voran diejenige der durch den Musikerstand der Barden an der Spitze der Musikentwicklung schreitenden Kelten, hat „wie im Traum“ d. h. kraft einer Gabe der Natur jenes Fundament gewonnen und durch eine blühende Praxis und eine Vererbung von Mund zu Mund in seiner Natürlichkeit viel besser gewahrt als durch schriftliche Aufzeichnungen, die man so oft mißversteht. Es muß eben immer wieder darauf hingewiesen werden, daß man die Geschichte der Musik als einer schönen Kunst mit der Geschichte der schriftlichen Aufzeichnungen nicht konfundieren darf.[1]) Klebten die Klostertheorien an der Tinte, so fußte die „neue Kunst“, der volksliedmäßige Tonsatz, im Herzen des Volkes. Darum konnte auch der Umschwung ein so plötzlicher sein. Denn nur die Erkenntnis brach sich Bahn: Was die Natur uns lehrt, ist keine Sünde.

*

Daß aber nun, in der Zeit der emporsteigenden Morgenröte der Neuzeit, das Papsttum die aus dem Volke hervorgegangene, außerhalb der Kirche entstandene und ursprünglich bekämpfte Kunst in die Kirche aufnahm und — obwohl es nicht an Zeloten fehlte, die dagegen eiferten — derselben seinen besonderen Schutz angedeihen ließ, — daß also, sage ich, die römische Kirche, die einst in der polyphonen Kunst Ketzertum und Kirchenschändung sah, der reformierten Tonkunst jetzt selbst eine Freistatt bot — das war eigentlich ein wertvoller Ersatz für die in anderen Dingen in Konstanz nicht geglückte Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern. Und läßt es sich auch nicht leugnen, daß unsere Tonkunst sich zunächst nur in Opposition gegen die katholische Kirche entwickelt hat, so muß man andererseits wieder zugeben, daß die Tonkunst der päpstlichen Huld einen großen Aufschwung, einen idealen Gehalt und vor allem jenen Boden verdankte, auf welchem sie späterhin so herrliche Blüten treiben sollte.

Daß wir allerdings in Italien und speziell in Florenz schon im 14. Jahrhundert eine ansehnliche Reihe von Komponisten antreffen,[2]) muß hier aus der Betrachtung ausgeschaltet werden. Wie wenig Bedeutung

---

[1]) Vergl. S. 19.

[2]) z. B. Giovanni da Firenze, Francesco da Firenze, Ghirardellus (allerdings ein keltisch klingender Name!), Andreas, Laurentius, Piero, Francesco Landino, Antonio Squarcialupi etc. etc. Vergleiche Negri, *„Istoria delli scrittori Fiorentini“*, Gandolfi (s. Literatur I), Johannes Wolf in S. B. der I. M. G. und „Gesch. der Mensuralnotation“, Capelli, Carducci etc. (s. Literatur I).

diese an sich ganz beachtenswerten Tonsetzer für die weitere Entwicklung gewonnen haben, bedarf keines Beweises, wenn einmal das Faktum festgestellt ist, daß die ganze reformierte Tonkunst seit dem 15. Jahrhundert auf der Kunst der englischen Schule fußt. Und diese Tatsache beweisen die Zeugnisse des Tinctoris, Martin le Franc etc. etc., vor allem aber auch die erhaltenen Kompositionen der „Engländer“ im Vergleich zu jenen der Florentiner mit unwiderleglicher Schlagkraft. Auch zeigen unzählige Beispiele, daß die „Niederländer“, die doch zweifellos den Weg der weiteren Entwicklung der Musik bestimmt haben, ausnahmslos an die „englische Schule“ und an keine andere anknüpften.

*

Den Anfang des Einflusses der „Engländer“ in der päpstlichen Kapelle glaube ich, wie früher dargelegt, in das Jahr 1418 (Ende des Konzils zu Konstanz) setzen zu können.

Prüfen wir daraufhin die von Haberl in seiner Studie „Die römische *schola cantorum* und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“ (V. S. für Musikwissenschaft III. Jahrg. S. 198 ff.) gemachten Mitteilungen, so fällt vor allem auf, daß die unter dem 7. Mai 1418 ausgewiesenen Sänger fast durchwegs aus englischen Landen kommen und Namen haben, die trotz der oft entschieden veränderten Schreibung, welche vermutlich auf einer Niederschrift nach dem Gehör mit versuchter Romanisierung beruht, den wälischen oder englischen Ursprung unschwer erkennen lassen.[1])

So treten auf — um nur einige wenige herauszugreifen — Petr. Lair, Mattheus Hanelle, Andreas de Mauro [Mawr (Cantref-Maur) an der Caermarthenbai in Wales?], Perthenardo tenorista, Andreas Reineri (Rayner), Steph. Chanelle, Jo. Dornar (Dorrenar, Dornert), Jo de Comeriaco, Bertauldus Danci, Johannes Lebonera *alias* Hassoas, Jo. Delesme, Joannes Bolengarii [Boling-brok?], Jo. Luce, lauter Namen, die verballhornte Keltennamen zu sein scheinen. Alle diese Sänger und Komponisten kommen aus dem englischen Nordfrankreich, wohin, wie wir hörten, kurz zuvor König Heinrich die *„doctores et praedicatores gentis Anglorum ad plebis suae informationem“* geschickt hatte (s. S. 113). Weiterhin erscheinen von Leuten, deren Namen auf die wälische Nationalität hinzuweisen scheinen: Jo. Dore, Toussanus de Ruella, Jo. de Carnin [Carn Madryn in Carnarvonshire?],

---

[1]) Vergleiche Haberl's Ausführungen über die Art der Eintragungen in die Sängerlisten und über die Niederschrift nach dem Gehöre. (In der V. S. f. M. III. Jahrg.)

Riccardus Bellengwes (das gw, gv, gu weist in der Regel auf den kymrischen Ursprung hin);[1]) Gerardus le Gay, Walrano Rogerio, Golinus Madoche, Jo. Jorland *alias* Corbeya oder Corbie [Vergleiche Jorland mit Garland!], Benedictus Diroche, auch Direde geschrieben [also in Wirklichkeit wohl Diradge oder ähnlich (ein Engländer)], Jo. Colch, auch Jo. de Colchis als *„magister capellae“ (!)*, Landrick, Varnery, Frebert, Hurtault, Radulfus Mirelibra *alias* Gweroult (Goueroult), Jo. de Viseto (Foulzini),[2]) Ghislebertus Overal u. a. m.

*

Man könnte diese Untersuchung auch auf die Sänger in Cambrai ausdehnen, doch hätte dies ohne Zugang zu den Originalquellen wenig Zweck. Wir wollen uns daher begnügen, hier einige Fingerzeige zu geben.

Man müßte zunächst dem Leben und Charakter des Bischofs Pierre d'Ailly von Cambrai nachgehen.[3]) Dieser ideal gesinnte Kirchenfürst, von 1396 bis 1425 (oder 1429, nach Tschackert bis 1420) Bischof von Cambrai, ist ebenso als Anhänger des englischen Philosophen Wilhelm von Occam[4]) (nominalistische Richtung) wie durch seine Bestrebungen um eine Reform der Kirche bekannt. Er war es, der sich in erster Reihe um die Berufung allgemeiner Synoden — 1409 zu Pisa, 1414 zu Konstanz — bemühte.[5]) Was liegt da näher, als daß er, der als ein Verehrer englischen Wesens bekannt ist, die von Heinrich V. in England eingeführte Reform des Kirchengesanges sogleich auch in seiner Kirche akzeptierte? Pierre d'Ailly war geradezu der Führer der Reformpartei in Konstanz. Ist es da nicht natürlich, daß er der reformierten Tonkunst die erste Freistatt bot, zumal seine Residenz, an der Grenzscheide dreier Reiche gelegen, ein schön geschützter Winkel war, in welchen sich die aus England von Heinrich V. nach Nord-

---

[1]) Vergleiche *Wallia = Gwallia = Guallia = Gvallia = Vallia.* Alle Schreibarten kommen vor. — Der eigentliche Laut ist etwa ein weiches q.

[2]) Man beachte die Italianisierung des Namens mit Übergang des V. in F. — Der Vorname Radulfus und der Zuname von Viseto gemahnen an den englischen Chronisten Radulfus de Diceto (von ihm eine *Abbrev. Chronicorum* in einem *Ms. Cott. Claud. E.)*

[3]) Gute Dienste kann dabei die Monographie Paul Tschackert's (siehe Literatur II) leisten.

[4]) Vergl. Überweg, „Grundriß der Gesch. der Philosophie.“ Daselbst genauere Literaturnachweise.

[5]) Siehe Jules Houdoy, *„Histoire artistique etc.“* (Literatur II) pag. 53 ff.

frankreich berufenen Musiker, denen es dort nicht behagte, flüchten konnten?

Das wäre eines. Nun müßte aber auch aller Eifer daran gesetzt werden, Sängerlisten von Westminster aufzufinden und speziell die genaue Geschichte jenes „*rutilans chorus*“, jener „*ampla capella*“ Heinrich's V., auf Grund genauer Archivforschungen festzustellen. Die im Druck vorliegende Literatur — und speziell kommen da Rymer's „*Foedera*“ und einzelne Urkunden aus den „*Issues of Exchequer*“ in Betracht[1]) — ist in dieser Beziehung unzulänglich. Eine solche Studie wäre ein prächtiges Gegenstück zu Haberl's „*schola cantorum*“ und zu Houdoy's Mitteilungen über Cambrai und erst eine Vergleichung aller dieser auch in Cambrai und Rom noch zu überprüfenden Quellenforschungen könnte ein unzweifelhaftes Resultat ergeben. Es müßte mich alles trügen, wenn man nicht manchen Namen an allen drei Orten begegnen würde, natürlich in der Reihenfolge: Westminster, Cambrai, Rom.

Haberl erwähnt z. B., daß es wahrscheinlich den Einflüssen d'Ailly's zugeschrieben werden müsse, daß nach 1421 so viele Sänger aus Cambrai in die päpstliche Kapelle treten. Das kann sein, ist aber schon deshalb unwahrscheinlich, weil d'Ailly um diese Zeit wohl nicht mehr unter den Lebenden weilte. Was liegt aber auch daran, wer seine Hand im Spiele hatte? Die Hauptfrage ist: Wieso wurden so viele Sänger in Cambrai entbehrlich? Darauf kann Haberl keine Antwort geben, weil er — die englische Geschichte nicht berücksichtigt. Der Grund ist einfach der, weil mit dem Tode Heinrich's V. (1422) sowohl aus England, wo niemand daran denkt, sie zu bezahlen, die englischen Sänger auswandern als auch aus Englisch-Nordfrankreich, das die Franzosen zurückerobern, diejenigen Briten, die nicht in französische Dienste wollen, in das nahe, ihnen von früher her gewogene Cambrai fliehen. Der arme Bischof von Cambrai hat nun einen solchen Überfluß an tüchtigem Sängermaterial, daß er sich außerstande sieht, so viele Musiker würdig zu — honorieren und gleich einen ganzen Chor nach Rom sendet.

*

So dürfte sich der nach 1422 einige Jahre dauernde große Zuzug von Sängern aus Cambrai, dem Sammelpunkt der Musiker Nordwesteuropas, nach Rom erklären. Begann doch jetzt in England eine Zeit, wie sie nicht ungünstiger für die Entwicklung der englischen Musik,

---

[1]) Siehe Literatur II.

aber nicht günstiger für deren Export nach dem Kontinent hätte kommen können.

Zur Regierung kam ein willensschwacher, nach vielen Berichten geradezu geistesschwacher, zweimal von völliger geistiger Umnachtung heimgesuchter Herrscher, der bei seines Vaters Tode kaum ein Jahr alt war. Die ärgsten Wirren tobten im Lande; mit einem Schlage ist vernichtet, was Heinrich V. geschaffen hat: Exeter's Ahnung erfüllt sich.[1])

Da war natürlich für die englischen Musiker kein geeigneter Boden in England; sie hörten von den Erfolgen ihrer auf den Kontinent hinübergewanderten Brüder, hörten von den guten Honoraren, die diesen gezahlt werden (vergl. Tinctoris, s. S. 13), dachten an die großen Schätze des Papstes — da kamen denn auch sie herüber. Und auch sie fanden ein gutes Auskommen und eine gastfreundliche Aufnahme. Denn auf dem Kontinent hatte man sie schätzen und achten gelernt.

Und vor allem war es da nach ausdrücklichen historischen Zeugnissen (Martin le Franc u. a.) der Herzog von Burgund, der ihnen seine besondere Fürsorge zuwandte und bei dem friedlichen und wohlhabenden Stande seiner Länder zuwenden konnte.[2]) In den Niederlanden fanden die englischen Meister (vielleicht auch Dunstable), eine zweite Heimat und mit der Zahl der Lehrer wuchs natürlich auch die der Schüler; und wuchs, da talentvolles Schülermaterial vorlag, so schnell, daß wenige Jahre später die früheren Schüler schon als Lehrer in die Fremde ziehen und die spätere Generation nach den Lehrern ihrer Lehrer kaum mehr fragt.

* * *

Nun muß ich mich aber auf den Einwand gefaßt machen, daß doch

die Niederlande

schon viel früher der Herd einer hochentwickelten Musikpflege gewesen sind oder vielmehr, wie Kiesewetter so scharfsinnig argumentiert, „gewesen sein müssen".

Das will ich, wenn auch nicht in vollem Umfang anerkennen, so doch ruhig zugestehen. Aber es bleibt zu bedenken, daß der Wechselverkehr zwischen den Niederlanden und England seit Jahrhunderten ein überaus reger war und daß die Kulturbeziehungen zwischen diesen beiden Ländern ebenso in der geographischen Lage und der Ab-

---

[1]) Siehe S. 111.

[2]) Sigismund, der wohl sonst auch das Seinige tat, um sein Versprechen, das er Heinrich V. gab, einzulösen (s. S. 114), hatte ja mit den Hussiten zu tun und war nicht Herr im eigenen Hause.

stammung der Völker, wie in den politischen Verhältnissen ihre Erklärung finden.

Denn abgesehen von älteren Beziehungen zwischen Belgien und Britannien[1]), waren ja die Angeln und Sachsen den Friesen und Holländern aufs nächste verwandt, waren die musikalischen Wallonen und Flämen — und diese bilden die sogenannten „niederländischen Schulen“, die eigentlichen Niederländer, die Holländer, haben herzlich wenig Vertreter — nicht nur Namens- sondern Blutsvettern der Wälen und der Fläminger in Glamorgan und Pembroke (Wales). Bildete es doch einen politischen Schachzug Heinrich's I., daß er im Jahre 1111 den Aufstand der noch immer revoltierenden Kymren durch die Ansiedlung von Flamländern in Südwales zu brechen suchte.[2])

Und was die politischen Verhältnisse anlangt, so braucht man nur daran zu denken, daß in dem ganzen 114 Jahre währenden Kampfe Englands gegen Frankreich (1339—1453) die Niederländer regelmäßig auf Seite der Engländer stehen. Schon den ersten Sieg (bei Sluys) verdanken diese zum guten Teil ihren Verbündeten, den Flamländern unter Jakob von Artevelde. Aber auch noch früher ist unter Johann ohne Land (1199—1216) in der Schlacht bei Bouvines (1214) der Graf von Flandern der Verbündete Englands.

Die Art also, wie im englischen Heer von den Wälen im 14. Jahrhundert „metrisch gesungen wurde“ („*metrice canebatur*“ s. S. 82), mögen da die Belgier übernommen haben, zumal die in Südwales angesiedelten Flamländer gewiß auch im englischen Heere vertreten waren und bei ihrer Kenntnis der wälischen Musik, die sie sich in ihrer neuen Heimat erworben haben müssen, das Bindeglied abgeben konnten, durch welches die wälische Musik für die Flamländer und anderen Niederländer in der alten Heimat Interesse gewann.

Auch viele Wechselheiraten bahnten englischen Einflüssen den Weg nach den Niederlanden. Und daß diese Beeinflussung speziell das musikalische Gebiet berührte, erfahren wir ganz ausdrücklich. So hören wir, daß bei der Hochzeit der englischen Königstochter Margarete Eleanor mit John von Brabant eine Unzahl Minstrels (der Mehrzahl nach britannische Barden) zusammenströmten und des Königs Harfner Walter de Storton 100 £ unter 426 Minstrels verteilte, von welchen ein großer

[1]) Britannien wurde ja, wie Cäsar berichtet, von Belgien aus bevölkert. Die eigentlichen Belgier waren Kelten. Vergl. u. a. auch A. Erhardt: Kelten, Belger und Germanen. Leipzig 1878.

[2]) Giraldus Cambrensis, „*Itinerar. Cambr.*“ I. 2., Walter, „Das alte Wales“, Seite 95, *Archaeologia Cambrensis, New series* I. 138—142.

Teil den Neuvermählten folgte, da englische Prinzessinnen ohne Musik nicht sein konnten.[1]) Ähnliches hören wir bei der Hochzeit von Margarethe's Schwester Elisabeth mit Johann von Holland (1296). Daher finden wir auch eine Unzahl von englischen Minstrels, das sind zum größten Teil wälische Barden, als ausübende Musiker „an den kleinen Höfen Flanderns und des Hennegau's",[2]) also gerade in jenen Gegenden, aus welchen die berühmtesten „niederländischen" Komponisten hervorgingen, die oft so wälisch klingende, zungenbrechende Namen haben.

Aber auch darauf ist zu achten, daß, wie schon Ambros ausdrücklich anerkennen muß, „kein niederländischer Sänger, kein niederländischer Kapellmeister je den Kanal passierte, daß man aber umgekehrt in den Niederlanden englische Sänger zu schätzen wußte, wie das Beispiel Robert Morton's oder John Stuart's (natürlich auch ein Kelte!) beweist."[3])

Hätte Ambros aus diesem unleugbaren historischen Faktum den richtigen Schluß gezogen, so hätte er sich enthalten müssen, von der „Heimat der Musik (!), den Niederlanden", zu sprechen. Denn es will mich mehr als wahrscheinlich dünken, daß gerade die Durchsetzung von ganz Belgien mit englischen (wälischen) Minstrels, deren Nationaleigentümlichkeit eben der polyphone Gesang bildete, der hauptsächlichste Faktor war, welcher die Blüte der belgischen Musik seit der Mitte des 15. Jahrhunderts vorbereitet hat.

Jene Minstrels, welche in den freiheitlichen Niederlanden geachtete Musiker und keineswegs Gaukler waren, traten einfach in den Dienst der Kirche und wurden beim musikalischen Bankrott des Klerus mit offenen Armen empfangen.[4]) Verschwinden doch ebenso

---

[1]) *„The Camden Miscellany"* (siehe Literatur II *sub Camden M.)*. Vergl. Nagel, „Gesch. d. Musik in England" I. S. 108 ff. und S. 147 ff.

[2]) Josef Sittard in „Jongleurs und Menestrels", V. S. I. S. 198. — Daß viele englische Minstrels ganz Europa durchwanderten, beweist z. B. der bekannte Blondelle de Nesle. Dieses Beispiel beweist aber auch, daß schon sehr früh englische Könige (Richard Löwenherz 1189—1199) sich eifrig mit der Musik beschäftigten.

[3]) Ambros, „Gesch. d. M." II. S. 509.

[4]) **Von du Fay wissen wir z. B., daß er auch als Musiker noch zuvor Laie war und erst später Kleriker wurde!** Vergl. Stainer, *„Dufay and his contemp."*. **Ja, Binchois war, ehe er Kleriker wurde, geradezu ein Lebemann** (wie alle die Jongleure); wird doch von ihm berichtet:

„En sa jeunesse fut soudart
De honorable mondanité,
Puis a eslu la meilleur part
Servant Dieu en humilité."

wie in England (s. S. 72 Anm. 3) auch in Belgien die Minstrels und Menestriers genau zur selben Zeit, um welche die neue Blüte der Kirchenmusik anhebt.

So wird zum Beispiel als der letzte „König der Menestrels im Hennegau" unter Wilhelm IV. im Jahre 1412 Jean Partans genannt.[1]) Nach dieser Zeit hört man nichts mehr von den Menestrels. Ich möchte aber nicht darauf schwören, daß dieser Partans und der Tenorist Pertenardus, der uns kurz nachher (im Jahre 1418) unter den päpstlichen Kapellsängern begegnet, verschiedene Personen seien.

Durch diese Rezeption der Menestrie in den Schoß der Kirche erklärt es sich denn auch, daß die niederländischen Sänger in der Regel vorzügliche Instrumentalmusiker waren — wovor doch der frühere Klerus einen gewissen Abscheu hatte —. So wird es auch verständlich, daß der frühere Name der Minstrels: *Jocator* oder *Jocalis* selbst im Archiv der päpstlichen Kapelle erscheint. Man sehe Haberl's Abdruck in der V. S. f. Musikwiss. I. S. 515: *Ex archivo Capellae Pontificiae: „Pro custode Paramentorum et Jocalium Capelle."* — — —

Die an den niederländischen Höfen in so großer Zahl ansässigen Minstrels und Menestriers also waren das geeignetste Schülermaterial, das die von England ausgehende Musikreform finden konnte.

Diese selbst aber war auch in den Niederlanden nur das Werk jener britannischen Meister, welche der Herzog von Burgund im Jahre 1416 von Heinrich's Hofe mitgenommen hatte, oder welche später zu ihm in regen Verkehr traten. Liegt uns doch ein unwiderleglicher Beweis vor, daß selbst in Cambrai zwei Engländer es waren, welche den Umschwung zur „modernen" Kunst herbeiführten.

Diesen Beweis bildet der Text einer im Dijoner Codex erhaltenen Komposition, welchen Morelot[2]) mitteilt. Derselbe lautet:

„La plus grant chière de jamais
Ont fait à Cambray la cité
Morton et Hayne. En verité,
On ne le (vous) pourrait dir huy mais.
Se ont esté servis de beaux mais
Tout partout, où ils ont esté.
Encore, vous jure et promets,
Sur bas instruments, a planté,

[1]) Sittard, „Jongleurs und Menestrels", V. S. I. S. 198.
[2]) *„De la musique au XVe siècle."*

Ont joué et si fort chanté[1]),
Qu'on les ouy pres de mais."

Gemahnt dieses Gedicht nicht an jenes des Martin le Franc? (s. S. 22).

Der hier genannte Engländer Robert Morton war der Lehrer von Busnois.[2]) Daß du Fay und vielleicht auch Ockeghem Schüler Dunstable's gewesen seien, ist eine Hypothese, welche bezüglich der ersteren, der übrigens in seinem Testament auch einen gewiß nicht bedeutungslosen „Symon le Breton (!)" als seinen früheren Lehrmeister nennt, Haberl ganz glaubhaft gemacht hat.[3]) Das wären so zwei Exempel.

*

Eine genauere Darlegung aller Beziehungen Englands zu den Niederlanden muß der Zukunft überlassen bleiben. Vielleicht darf ich aber hoffen, daß auch die hier von mir hervorgehobenen Momente genug Beweiskraft besitzen, um eine an sich exorbitante Behauptung, wie diejenige von Kiesewetter und Ambros „Die Niederlande, die Heimat der Musik"[4]) vollkommen *ad absurdum* zu führen.

Liegt doch die Sache insoweit ganz klar:

I. England und die Niederlande (im weitesten Sinne) standen in so regem Wechselverkehr, daß sich ruhig behaupten läßt: Entweder hat dieses von jenem oder jenes von diesem seine Tonsatzkunst (nicht „Musik" im allgemeinen) empfangen.

II. a) „Kein niederländischer Musiker hat je den Kanal überschritten" (Ambros II. 509!)

aa) Die Niederlande wimmelten von englischen Minstrels; und diese Musiker von Haus sterben nicht aus.

---

[1]) Dieses starke Singen erinnert an die Minstrels. Man vergleiche mit obigen Versen folgende Stelle:

... „*Trait sa viele, durement, s'esjoï*
„*Si haut canta, que trestunt l'ont oï*" *(!)* ...
(Gauthier, „*Epopées françaises*" *I. pag. 363.*)

[2]) Siehe Ambros, „Gesch. d. M." II. S. 503.

[3]) Z. B. du Fay wünscht ausdrücklich in der Kirche des heiligen Stephan begraben zu werden, vermutlich, weil Dunstable in einer Stephanskirche begraben liegt.

[4]) Solche Behauptungen bei Ambros finden sich nur insolange, als er sich von den Irrtümern Kiesewetter's nicht freigemacht hat. Im 3. Band seiner „Gesch. d. M." erkennt er schon England wenigstens als Rivalen der Niederlande an.

b) Kein Engländer bedient sich einer niederländischen Satztechnik.

bb) Alle Niederländer kennen und verwenden die als spezialenglisch bezeichnete Kompositionstechnik des *Faulx-Bourdon.*[1])

c) Kein englischer Meister verwendet mit Bewußtsein niederländische Liedweisen.

cc) Viele niederländische Tonsetzer verwenden mit Absicht und sichtlicher Liebe englische Melodien! so z. B. du Fay, von dem seinen Namen tragende Kompositionen erhalten sind, die ausdrücklich die verwendete Melodie als „*cantus Anglicanus*" bezeichnen.[2])

d) Dunstable starb 1453.

dd) Du Fay, der älteste niederländische Meister des entwickelten Kontrapunktes starb 1478, ist somit fast ein Menschenalter jünger als Dunstable.

e) Die Einführung der „*novae caerimoniae*" in England datiert vom Jahre 1416, folglich blüht da schon die englische Schule;

ee) in dieser Zeit ist der erste niederländische Meister du Fay noch ein Knabe.

f) In Britannien hat es, wie der „Sommer"-Kanon, die eigene Notation,[3]) die eigene Terminologie, von der sich ein gut Teil bis auf den heutigen Tag erhalten hat (!) und viele andere Umstände beweisen, schon Jahrhunderte vor der Musikreformation in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine hohe Blüte autochthoner Musik auf natürlichem[4]) Fundament gegeben;

ff) eine autochthone Tonkunst in den Niederlanden haben

---

[1]) Der Mönch Wilhelm (Couss., *scr. III)* nennt ihn unter den *„Modi Anglicorum"*.

[2]) Im Cod. 6 zu Cambrai, fol. 166 findet sich bei einem *Sanctus* von du Fay die Beischrift *„cantus sequens est cantus Anglicanus";* ebenso des öfteren in den Trienter Codices.

[3]) Nach den Nachrichten des Anonymus 4 (Couss., *scr. I.)*.

[4]) „Natürlich" im Sinne von Ambros I. 544: „Das diatonische Oktavensystem ist so sehr das natürliche, daß sogar die einfältige Kunst einfacher Naturvölker darauf verfällt, während die spekulierende Theorie gebildeter und sogar hochgebildeter Völker gerade hier auf Abwege geraten ist." — Ambros scheint aber ganz vergessen zu haben, daß bei den angeblich „hochgebildeten" Völkern des Mittelalters die Parole galt: „Natur ist Sünde, Geist ist Teufel!" — Der Sommerkanon zeigt bekanntlich die „natürliche" (moderne) Tonalität.

selbst die größten Belgomanen nicht nachweisen können; daher dekretierte man — denn zu beweisen ist es ja nicht! — den französischen Ursprung,[1]) der Phantasie des Lesers das Weitere überlassend.

g) Der polyphone Volksgesang in Wales ist durch eine lange Reihe unzweifelhafter historischer Nachrichten verbürgt;

gg) von einem polyphonen Volksgesang in den Niederlanden ist nichts bekannt,

h) selbst musikalische Theoretiker anderer Nationen besprechen ausdrücklich die „Singweisen der Engländer",

hh) keine einzige Quelle vermag eine original-niederländische Kunst zu konstruieren.

i) Alle glaubwürdigen Zeugnisse der zeitgenössischen Schriftsteller schreiben den Engländern, deren Haupt Dunstable war, die Erfindung der *nova ars* zu.

ii) Kein einziges Zeugnis spricht für die Belgier.

— folglich —

stammen die Errungenschaften der sogenannten „Niederländer" aus Großbritannien und dessen Kronprinzenlande.

* * *
* *
*

Indem wir uns nun den erhaltenen

Kompositionen der britischen Schule

des 15. Jahrhunderts, der Schule Dunstable's zuwenden, wäre auf Nagel's Worte[2]) aufmerksam zu machen, daß wir „gar kein Recht haben, von einer englischen Schule dieses Zeitabschnittes zu sprechen". Daß ich diese Ansicht nicht teile, beweist die Überschrift dieses Kapitels. Um aber jedem Leser sein eigenes Urteil zu sichern, stelle ich der apodiktischen Behauptung Nagel's[3]) eine kleine, auf Vollständigkeit gar nicht Anspruch erhebende Namenliste der Angehörigen dieser englischen Komponistenschule des 15. Jahrhunderts — auf dieses allein beschränkt sich die Zusammenstellung — entgegen:

---

[1]) Auf diesem Standpunkt scheinen noch heute Johannes Wolf und Friedrich Ludwig zu stehen. Statt Beweisen hört man da natürlich immer nur das Wort „zweifellos".

[2]) „Gesch. der Musik in England."

[3]) Vom Old-Hall-Ms. hatte Nagel (1896) noch keine Kunde; um so weniger durfte er apodiktische Negationen aussprechen.

Roy Henry,
John of Dunstable[1])
(Lionel Power),[2])

John Alain (Jo. Alani de Anglia), Baduin,[3]) Ballingan (Bellingan),[4]) Banester, Barbinguant (Berbigant), Bedingham (Langensteiss), Benenoit,[5]) Johannes Benet Anglicus,[5]) P. Benoit,[5]) John Browne, Wm. Brygeman, Burell, R. Chyrbury (Chirbury), Cooke, William Cornishe (Cornysh), Thomas Damett, Richard Davey, Egidius Anglicus,[6]) J. Excetre,[7]) Fawkyner, Robert Fairfax (Fayrfax),[8]) Ffonteyns (?), Forest (ein hervorragender, fruchtbarer Tonsetzer), Gervasius de Anglia,[9]) Gervays,[9]) Gyttering, Henry Habengton, Hacumplaynt (Rob. Hacomblene), Hampton, John Hambois (Hanboys) Mus. Dr., Horwud, John Hothby (Ottobi),[10]) Huchyn, Hygons, Kellyk, Walter Lambe, Ricardus

---

[1]) Varianten der Schreibung, s. S. 9. Ein Kompositionsverzeichnis gibt Cecie Stainer in den Sammelbd. der I. M. G. II. 1 ff.

[2]) Varianten: Lyonel, Leonel, Leonelle, Leonellus, Leonellius, Iconal (Lesefehler Coussemaker's?), Leonelle polbero (im *Cod. 37* des *Liceo mus. Bologna).*

[3]) Im *Hothby-Ms.* zu Florenz erwähnt. Vergleiche Seite 23.

[4]) Morelot vermutet, daß dieser Tonsetzer, von dem sich Kompositionen im Cod. 126 der *Magliabecchiana* zu Florenz finden, mit dem Barbinguant des Dijoner Codex identisch sei, Cecie Stainer möchte den letzteren wieder mit Bedingham identifizieren. Keines dürfte richtig sein. Ballingan könnte höchstens mit dem S. 118 genannten päpstlichen Sänger Bollengarii identisch sein, so daß nur entweder Haberl oder Morelot ein aus der Paläographie leicht erklärlicher Lesefehler unterlaufen wäre.

[5]) Ob derselbe oder verschiedene Tonsetzer, bleibe dahingestellt. Ein Benet war Sekretär Heinrich's VI. Vielleicht ist derselbe mit dem Komponisten identisch.

[6]) Genannt in der Handschrift von Chantilly.

[7]) Wahrscheinlich der Herzog von Exeter, der Oheim König Heinrich's V.

[8]) Dieser Komponist leitet schon zum 16. Jahrhundert hinüber. Da er selbst noch in das 15. Jahrhundert reicht, erscheint er auch in obiger Liste; seine Zeitgenossen, deren künstlerisches Schwergewicht schon in das 16. Jahrhundert fällt, William of Newark, Tudor, Sheyngham, Gilbert Banester (der Banester des 15. Jahrhunderts ist vielleicht sein Vater), Thomas Phelyppes etc. etc. sind nicht mehr in den Bannkreis Dunstable's zu ziehen. Sie gehören bereits der neuen Musikblüte Englands nach 1485 (Schlacht bei Bosworth, Thronbesteigung des Hauses Tudor) an.

[9]) Identisch?

[10]) Ottobi, Palmier und Sorbi sind drei Fälle, die beweisen, daß hinter gar manchem romanisierten Namen ein Sohn Britanniens verborgen sein mag. Palmier ist zweifellos die Abänderung eines englischen oder britannischen Namens,

Markham, Mayshuet, Robert Morton,[1]) Oliver (Olyver) [vielleicht Brasart], Palmier (Polmier, Polumier),[2]) Pennard, Plumeret (Plumer, Plumet),[3]) Pycard, Queldryk, Rowlard, W. Ruslem, Thomas Saintwix Mus. Dr., Sandley,[4]) Sorbi,[2]) (mit dem Beinamen Anglicanus), Waltherus Seam, Standley,[4]) Symon le Breton,[5]) Stane, Stove, John Stuart,[1]) Nicholas Sturgeon, Sturton, John Sutton, Swynford, John Tucke (Theoretiker), Edmund Turges, J. Tyes, W. Typp, Wilkinson, Robert Wydow, Zacarias Anglicanus.[6])

Diesen zweifellos englischen Tonsetzern sind mit ungemein hoher Wahrscheinlichkeit noch eine lange Reihe anderer Komponisten als Landsleute beizurechnen, so z. B.

Bassere, Bloym, Jo. Bodoil, Jacobus Carlerii,[7]) Contreman, Driffelde, Fede (?), Beltrame Feragut (!),[8]) Fich,[3]) Wal. Frey, Frier,[3]) Jo. Gayus, Hert, Reginaldus Libert (Singmeister in Cambrai 1424), Gualterius Liberth, Jo. de Ludo, G. Martini,[9]) Merques,

---

da sich eine mit Palmier überschriebene Komposition des Codex VI. H 15 der *Biblioteca Estense* zu Modena (fol. 109: *„Qualis est dilectus meus“)* auch im Old-Hall-Ms. findet, das ausschließlich Kompositionen englischer Tonsetzer enthält. Die gleiche Komposition findet sich übrigens auch im Trienter Codex 90 fol. 337 b. Haberl schreibt Polumier (= Plumeret?)

[1]) Kapellsänger Karl's des Kühnen.

[2]) Siehe S. 128 Anm. 10.

[3]) Im *Hothby-Ms.* zu Florenz erwähnt. Vergleiche Seite 23.

[4]) Identisch?

[5]) In Du Fay's Testament als Komponist eines *Agnus Dei* genannt.

[6]) Dieser Name beruht angeblich nur auf einem Irrtum von Ambros.

[7]) Nicht Joannes, wie Coussemaker schreibt. Genannt in Tinctoris' *„Complexus effectuum musices“* (Couss., *scr.* IV. S. 200 a).

[8]) Der Name ist ein altschottischer. Walter Scott erwähnt im „Fräulein vom See“ Ferragus und Ascabart, zwei sagenhafte altschottische Helden, Söhne Anac's (Deutsche Ausgabe des Bibliogr. Instituts zu Leipzig, Seite 31).

[9]) Martini's Kompositionen zeigen alle Eigenarten der englischen Schule; überdies findet sich sein Name in einem in einer Bologneser Handschrift (Cod. 37) erhaltenen Gedichte *„Sub Arturo“* (— es wird noch davon die Rede sein —), in welchem ausdrücklich nur britannische Komponisten genannt werden. Es spricht somit eine sehr große Wahrscheinlichkeit dafür, daß Martini ebenso wie die Namen Sorbi, Palmier u. a., deren Träger zweifellos Briten waren, nur ein romanisierter Name ist. Machten sich doch z. B. die Italiener auch den englischen Theoretiker Hothby als Fra Ottobi, den Lionel Power als Leonelle Polbero, den Feldherrn John Hawkwood als Giovanni Acuto mundgerechter. Wie viele Briten mögen in der Verballhornung ihrer Namen überhaupt nicht mehr erkennbar sein?! Und wie mochte es gar kymrischen Namen ergehen!

Pelagultus,[1]) Piret, W. de Salice, Tyling, Egidius Velut, Jacobus Vide und viele andere . . . .

Überdies trägt eine unabsehbare Reihe von Kompositionen in den Trienter, Bologneser u. a. Codices statt des Komponistennamens lediglich die Überschrift: *Anglicus*, *Anglicanus* oder *de Anglia*. Das eine Wort scheint eben schon allein ein genügendes Renommee verbürgt und den in der Regel recht faulen Abschreiber der Mühe enthoben zu haben, sich den eigentlichen, seiner Zunge ungeläufigen Namen zusammenzubuchstabieren. —

Kompositionen, die den Namen der oben angeführten „Engländer" tragen, oder durch Vergleichung mit andern Handschriften als von ihnen stammend, sichergestellt sind, finden sich, soweit mir bisher bekannt wurde, in folgenden Manuskripten:

Wien: Archiv des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht: *6 Trienter Codices* No. 87—92.[2])

Bologna: *Liceo musicale: Cod. 37.*[3])
Universitätsbibliothek: *Cod. 2216.*

Modena: *Bibliotheca Estense*[4]): *Cod. VI. H. 15; Cod. V. H. 10; Cod. L. 471; Cod. lat. 568.*

Rom: *Bibliotheca Vaticana: Cod. Urbin. lat. 1411*
Bibliotheca Casanatensis: Cod. 2856 (früher *O. V. 208.*)

Pavia: Universitätsbibliothek: *Cod. 362.*

Florenz: *Bibl. Magliabecchiana: Cod. 126.*

Oxford: *Bibliotheca Bodleiana: Cod. Canonici lat. misc. 213;*[5]) *Ms. Ashmole 191; Ms. Ashmole 831; Ms. Ashmole 1285; Ms. Ashmole 1393; Ms. Bodey 264; Ms. Digby 133; Ms. Digby 167; Ms. Douce 139; Ms. Douce 381; Ms. E. Museo 7; Ms. E. Museo; Ms. Eng. poet. e. I.; Ms. Lat. th. d. I.; Ms. Mus. d. 103; Ms. Mus. d. 143; Ms. Rawlinson G. 18; Ms. Rawlinson G. 22; Ms. Selden B. 26; Ms. Tanner 169*.*[6])

---

[1]) Im *Hothby-Ms.* zu Florenz erwähnt. Vergleiche Seite 23.

[2]) Thematischer Katalog (1585 Nos. umfassend) in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich", 7. Bd.

[3]) Katalog von Gaetano Gaspari.

[4]) Man vergl. die Besprechung in Haberl's „Du-Fay"-Studie (V. S., I. 397 ff.) und in van der Straeten's *„La musique au Pays-Bas"* IV. 49 ff., ferner Sammelbände der I. M. G., II. 325 ff.

[5]) Vergl. Stainer: *„Dufay and his contemporaries"*.

[6]) Vergl. Stainer: *„Early Bodleian Music"*.

Old-Hall (bei Ware in der Grafschaft Harts, England): *Catholic College of St. Edmund:* Old-Hall-Ms.[1])

London: *British Museum: Add. Ms. 10336, Add. Ms. 31922; Fairfax-Ms. (Add. Ms. 5465).*[2])

Eton: *College: Eton Ms.*[3])

Cambridge: *Cod. Ji. V. 18.*

Paris: *Bibl. Nationale: Ms. fr. 15123 (Le manuscript Pixérecourt); Ms. nouvell. acquis. franç. 6771 (le man. Reina); Ms. nouv. acquis. franç. 4379.*

Dijon: *Cod. 295.*

Chantilly: *Musée Condé: Ms. 1047.*[4])

Berlin: Königl. Bibliothek: *Ms. Mus. Z. 98.*

München: Königl. Staatsbibliothek: *Ms. germ. 810. 80* (Walther'sches Liederbuch).

Diese Quellenangabe betrifft nur Kompositionen mit Autornamen. Welch eine große Zahl von anonymen Kompositionen der „englischen Schule“ zugehört, ist gar nicht abzusehen. Denn für die Anonymität können in den Ms. romanischer Länder — und der weitaus größere Teil der erhaltenen Kompositionen befindet sich in solchen, da ja nach 1422 die meisten englischen Tonsetzer auf den Kontinent herüberkommen — zwei Gründe angenommen werden:

1. Die Schwierigkeit der Lesung des fremdsprachigen Namens hat die Weglassung des Autornamens verschuldet — oder

2. das hohe Alter der Komposition hat den Namen des Komponisten in Vergessenheit gebracht.

In beiden Fällen spricht ein einfacher Schluß für die Autorschaft englischer, speziell wälisch-englischer Komponisten. Doch liegt es uns natürlich fern, dabei aus der Möglichkeit eine Notwendigkeit machen und nach berühmten Mustern von einer „zweifellosen“ Gewißheit reden zu wollen.

* * *

Was nun die Liste der Komponisten anlangt, so habe ich an die Spitze **Roy Henry** gesetzt.

---

[1]) *Thematic List of the Contents* von Barclay Squire in den S. B. der I. M. G., II. S. 356—373.

[2]) Beschrieben von Burney, „*Gen. hist. of mus.*“ III. 539 ff.

[3]) Besprochen von Barclay Squire in *Archaeologia Vol. LVI.*

[4]) Vergl. Friedrich Ludwig: „Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts“. In den S. B. der I. M. G., IV. S. 42 ff.

Kompositionen mit diesem Namen in der Überschrift (ein *Gloria in excelsis*, ein *Sanctus* und ein *Benedictus)* finden sich in dem ungemein bedeutungsvollen Old-Hall-Ms. und sind, von Cecie Stainer und deren Bruder J. F. R. Stainer spartiert, in den Sammelbänden der I. M. G. II. S. 374 ff. von Barclay-Squire veröffentlicht worden.

Doch will es mir scheinen, daß Squire das ganze Old-Hall-Ms. einer zu späten Zeit zugeschrieben hat.

Sowohl die Notierungsweise als alle anderen Umstände[1]) sprechen nämlich entschieden dafür, daß die Niederschrift des Old-Hall-Ms. spätestens um das Jahr 1430 oder 1440, daher die Komposition der darin enthaltenen Stücke in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen ist.[2]) Ein Einwand, wie ihn Squire fürchtet, das Old-Hall-Ms. sei das Werk eines Landschreibers und stamme deshalb aus einer späteren Zeit, als wie die Notierung vermuten läßt — (NB. zum größten Teile gefüllte schwarze, daneben rote und auch blaue Noten!) — ist einfach unbegreiflich. Denn jener Landschreiber hätte doch sicherlich ungeändert abgeschrieben, was ihm vorlag; — wie wäre er auch auf den Einfall gekommen, blaue Noten[3]) zu verwenden und einen langen Kanon für die Lesung derselben beizufügen! — Ehe ihm aber jene Kompositionen zu Gesicht kamen, das kann man ruhig behaupten, waren sie nicht mehr neu! Die Zeit ihrer Abfassung muß daher unbedingt in den Anfang des 15. Jahrhunderts gesetzt werden.

Barclay Squire hat sich nun bemüht, in dem Komponisten Roy Henry einen der englischen Heinriche nachzuweisen. Von Heinrich VIII. (1509—1547) und Heinrich VII. (1485—1509) konnte natürlich keine Rede sein. Da versuchte er es mit Heinrich VI. (1422—1471), „*the gentle and cultivated monarch*“. Aber so viele Zitate er auch beibringt — sein Versuch endigt mit einem derart negativen Resultat, daß er zu dem

---

[1]) Man vergleiche den Artikel in den S. B. d. I. M. G. II. S. 342 ff.

[2]) Während den Zeitraum, der zwischen der Abfassung einer Komposition und der uns erhaltenen Niederschrift liegt, der einzige Riemann etwas zu groß anzunehmen scheint, da er über 50 Jahre dafür einräumt (s. „Gesch. der Musikth.“ S. 143 oben), ignorieren die meisten andern Musikhistoriker denselben ganz. Dies tut auch Barclay Squire, ein Vorgang, der es verhindert, Klarheit zu gewinnen. Meines Erachtens muß zwischen der Komposition und der Niederschrift in einen Sammelcodex eine immerhin beträchtliche Zeit angenommen werden. Bei anonymen ist dieselbe in der Regel zu vergrößern. Unter Umständen kann man auch, wenn dieselbe Komposition an verschiedenen Orten das einemal mit, das anderemal ohne Autornamen gefunden wird, auf den Ort der Abfassung schließen.

[3]) Auch im Sommer-Kanon stehen blaue Noten! Dieselben sprechen also für eine sehr frühe Zeit und nicht für eine späte!

Schluß kommt, die Kompositionen seien wahrscheinlich gar nicht von Roy Henry, sondern das Werk eines Mitgliedes des Windsor-Chores (St. Georgskapelle in Windsor) gewesen, seien aber mit dem Namen des Monarchen versehen worden, welcher sowohl im Leben als nach seinem Tode so innig mit dem Orte verbunden war. So glaubte er denn die Kompositionen von „Roy Henry" mit einer Zeit in Verbindung bringen zu sollen, in welcher, wenn auch Heinrich VI. nicht mehr lebte, die Erinnerung an ihn noch frisch war.

Allerdings ist Squire der letzte, der die Schwächen seiner Untersuchung verbergen würde: er spricht selbst davon, er sei nur „*guided by these slights clues*". Gleichwohl publizierte er die betreffenden Kompositionen als von King Henry VI. herrührend. — — —

Ohne gegen einen so verdienten Forscher wie Barclay-Squire irgend einen Vorwurf erheben zu wollen, möchte ich nun meinerseits — ganz auf Squire's Mitteilungen angewiesen und ohne je die englische Handschrift gesehen zu haben — einige streng sachliche Argumente bezüglich des Old-Hall-Ms. ins Feld führen. Vielleicht sind sie denn doch stichhaltiger als diejenigen Barclay-Squire's.

1) Heinrich VI. starb im Jahre 1471 (!). — Nach den Notenformen des Old-Hall-Ms. muß dessen Niederschrift um mehr als ein Menschenalter vor diesen Termin gesetzt werden, geschweige denn die Abfassung der darin enthaltenen Werke. Nach der Notation ist das Old-Hall-Ms. älter als die Trienten Codices 87 und 92, deren Niederschrift zwischen 1420 und 1440 feststeht.[1]) Folglich können die „Roy Henry" überschriebenen Kompositionen nicht nach dem Tode Heinrich's VI. entstanden sein — es sei denn, daß wir das Old-Hall-Ms. um 1500 ansetzen wollen. Das ist aber ganz unmöglich.

2) Würden die strittigen Kompositionen nach Heinrich's VI. Tode (1471) komponiert worden sein, so würde die Überschrift nicht „Roy Henry" sondern „King Henry" lauten. Denn nach 1450 wird an Stelle der bis dahin herrschenden französischen die englische Sprache die Sprache der Urkunden und Titulaturen und dringt auch an Stelle der lateinischen in den Klöstern derart durch, daß früher lateinische Klosterannalen in englischer Sprache fortgeführt werden (z. B. die Annalen von Dunstable). Es war das auch mit das Ergebnis der Rebellion von Hans Cade und Genossen, deren Parole war:

---

[1]) Siehe die Einleitung zum 7. Bd. der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

„Und was mehr ist, so kann er französisch sprechen, und also ist er ein Verräter."

(Shakespeare, „König Heinrich der Sechste", II. Teil, IV. Aufzug, 3. Szene.)

3) Daß die in Rede stehenden Kompositionen mit dem Namen des Königs bei Lebzeiten desselben versehen worden wären, ohne daß sie von ihm stammen, ist unmöglich. Lassen wir die „Entstehungszeit nach 1471" fallen, so müßten die Kompositionen von König Heinrich selbst herrühren.

4) Obwohl wir von John Blakman ein möglichst geschmeicheltes Bild Heinrich's VI. erhalten haben *(„De virtutibus et miraculis Henrici VIi." ed. Hearne)* und selbst über viele Einzelheiten seines Privatlebens genau informiert sind, findet sich nirgends auch nur eine Andeutung, daß Heinrich VI. selbst Musiker gewesen oder auch nur das Geringste für die Musik seines Landes getan habe.[1])

5) Hatte Heinrich VI. Zeit, sich mit Musik zu beschäftigen? — Niemals. — Er ist am 6. Dezember 1421 geboren; am 31. August 1422 stirbt sein Vater. Neun Monate alt, ist er König zweier Königreiche. Seine ganze Erziehung geht nur darauf aus, ihn für die Regierungsgeschäfte vorzubereiten.[2]) Kaum 8 Jahre alt, wird er in Westminster gekrönt (6. November 1429), zwei Jahre später in Paris (7. Dezember 1431). So jung er ist, muß er schon herumziehen, ein gehetztes Wild von Jugend an. Die Franzosen vertreiben die Engländer aus Frankreich. Die Finanzen stehen entsetzlich. Was an Geldern unterschlagen wird, entzieht sich der Kontrolle. Frühzeitig mündig geworden, zeigt sich der König unfähig und von Günstlingen geleitet, die das Reich ausplündern.[3]) Aufstände und Unbotmäßigkeiten der Großen folgen einander in ununterbrochener Reihe. Heinrich selbst verfällt in geistige Umnachtung.

---

[1]) Die Worte von Shakespeare's Heinrich VI. „Wie widert meinem Herzen die Musik" (II. Teil, II. Aufz., 1. Szene) scheinen mir belanglos; denn Dichterworte kann man pro, aber nicht kontra zitieren.

[2]) Shakespeare, „König Heinrich der Sechste", II. Teil, IV. Aufzug, 10. Szene:

König Heinrich: „Kaum kroch ich aus der Wiege noch, als ich
„Neun Monat alt zum König ward ernannt,
„Nie sehnt ein Untertan sich nach dem Thron,
„Wie ich mich sehn' ein Untertan zu sein."

[3]) Shakespeare, Einleitungs-Chorus zu „König Heinrich der Sechste":

„Heinrich der Sechst', in Windeln schon ernennt
„Zu Frankreichs Herrn und Englands, folgt' ihm nach,
„Durch dessen vielberatnes Regiment
„Frankreich verloren ward und England schwach."

Sein Vetter Richard York, wiederholt sogenannter Protektor[1]) des Reiches, erhebt offenen Anspruch auf die Krone. Es folgt der entsetzliche Kampf der roten und der weißen Rose.[2]) Heinrich wird 1464 gefangen genommen. Endlich befreit und wieder auf den Thron gesetzt, wird er abermals gestürzt, in den Tower geworfen und stirbt daselbst. — Es scheint also ganz und gar ausgeschlossen, daß Heinrich VI. jemals selbst Zeit gehabt hätte, der Musik Beachtung zu schenken, geschweige denn die Kunst des Tonsatzes zu erlernen. Überdies war seine schwachsinnige Geistesverfassung nicht danach angetan. Zweimal verfiel er in vollkommeuen Wahnsinn.

6) Vielleicht konnte aber Heinrich VI. die Musiker seines Reiches wenigstens fördern? — Ebenso unmöglich. Denn zunächst hatte er kein Geld (s. u. Anm. 1), des weitern keine Macht. Er war ein willenloses Spielzeug in der Hand von Günstlingen, die auf den eigenen Säckel schauten und sich um Kunst absolut nicht kümmerten. Im eigenen Lande war er niemals seines Lebens sicher und wurde unaufhörlich hin- und hergejagt. Ja, die Anschläge gegen ihn waren so offen, daß er „ein Wild" war, „dessen Haut den Jäger lohnt".[3]) „Wie sollt' ich andern helfen und nicht mir?" — dies sind seine eigenen Worte.[4])

7) Während des entsetzlichen dreißigjährigen Krieges (1455—1485), dessen Greuel gar nicht zu schildern sind, sollte die Tonkunst geblüht haben? — Das ist unmöglich. Es liegt auch kein einziger Bericht über eine Musikpflege in jener Zeit vor. Im Gegenteil; wir wissen, daß nur die Vernichtungen dieser Kriege unsere Unkenntnis der früheren Blüte englischer Musik verschuldet haben. Wann also wurden die im Old-Hall-Ms. enthaltenen Kompositionen verfaßt? Nach 1485? Ganz und

---

[1]) Ein Dokument für die Finanzwirtschaft des „Protektors":
York: „Und hob er nicht in der Protektorschaft
„Im Reiche große Summen Gelds für Sold
„Des Heers in Frankreich, den er niemals sandte,
„Weshalb die Städte täglich sich empörten?"
(Shakespeare, „König Heinrich der Sechste",
II. Teil, III. Aufzug, 1. Szene.)

Wenn die Truppen keinen Sold bekamen, um wie viel weniger die Sänger und Musiker ihr Honorar! Wie anders kurz zuvor unter Heinrich V., wo die Kapelle selbst für ihre Ferien voll honoriert wird!

[2]) Es ist wohl nur Zufall, daß der endgültige Sieg der weißen Notierung weiß-schwarz) über die rote (rot-schwarz) fast in dieselbe Zeit fällt wie der Sieg der weißen über die rote Rose.

[3]) Shakespeare, „König Heinrich der Sechste", III. Teil, III. Aufzug, 1. Szene.

[4]) Ebendaselbst.

gar unmöglich! Also vor 1455? Gewiß. Da können dieselben also doch nicht nach dem Tode Heinrich's VI. (1471) entstanden sein, der mitten in der Zeit der allerärgsten Kriegsgreuel stirbt.

Ziehen wir aus diesen sieben Prämissen einen Schluß, so lautet derselbe: Die Roy Henry überschriebenen Kompositionen können mit Heinrich VI. auch nicht das Allermindeste zu tun haben. — —

Wer ist also dann Roy Henry? — Es ist Heinrich V. Hätte Barclay-Squire nicht in Windsor, sondern in Westminster genauer nachgeforscht, so wäre er vielleicht auf die richtige Spur gekommen; denn hoffentlich ist beim Brande der Cottonianischen Bibliothek daselbst nicht alles zugrunde gegangen, was für die Zeit Heinrich's V. von so großer Bedeutung ist.[1])

Wir brauchen wohl nicht zu wiederholen, worüber das 3. Kapitel hinreichende Klarheit geschaffen haben dürfte. Wir wissen, daß Heinrich V., durch und durch musikalisch, selbst Sänger war, daß er als geborener Wäle gewiß auch die Harfe spielen konnte, daß er, wie kein Zweiter, die Musik gefördert, daß er eigentlich die Musik-Reformation *(ars nova)* begründet hat, und daß er für ewige Zeiten ein Ehrenblatt in der Musikgeschichte verdient. Wir hörten sogar eine lange Reihe von Zitaten, welche auf Kompositionen dieses Monarchen hinzuweisen scheinen.

Was ist da natürlicher, als daß die „Roy Henry“ überschriebenen Kompositionen des Old-Hall-Ms. von Heinrich V. stammen und seine selbsttätige Teilnahme an der Schaffung der „*novae caerimoniae*“ beurkunden?

Setzen wir demgemäß die Entstehungszeit derselben um 1420 an, so lösen sich alle nach Barclay Squire's Vermutung obwaltenden Schwierigkeiten in Wohlgefallen: Heinrich V. ist wirklich ein Zeitgenosse Dunstable's und Leonel's, neben welchen er im Old-Hall-Ms. erscheint (— wäre es Heinrich VI., so käme er in die Gesellschaft lauter lange vor ihm verstorbener Tonsetzer! —), die Schrift des Old-Hall-Ms. ist kein Anachronismus, der durch die Zurückgebliebenheit eines Landschreibers gedeckt werden muß, und der Name „Roy Henry“

---

[1]) Sei es zufällig, sei es von richtiger Erkenntnis geleitet — Barclay Squire wandte sich wirklich, kurz nachdem er sich mit dem Old-Hall-Ms. beschäftigt hatte, der Bibliothek in Westminster zu, deren Katalog er als Beilage zu den Monatsheften für Musikgesch. 1902 herausgab (siehe Literatur I). Unter den Manuskripten wird daselbst ein anonymes „*Adjutorium nostrum*“ à 4 Stimmen nachgewiesen (Seite 35), an dessen Ende zu lesen sei: „*From the fine Manuscript in ye King's Library. The Autor unknown.*“ Den Inhalt bilde ein Gebet für Heinrich VI. von England. — Ob es nicht auch wieder Heinrich V. ist?

entspricht vollkommen der Zeit Heinrich's V. Auch dafür kann man sich auf Shakespeare berufen. Man sehe nur die 1. Szene des 4. Aufzugs in „König Heinrich der Fünfte“ nach![1]) Schließlich weist auch der Tonsatz der in Rede stehenden Kompositionen direkt auf den Anfang des 15. Jahrhunderts. Das *Sanctus* und *Benedictus* z. B. ist nichts als ein schlichter *Faulx-Bourdon.*

* * *

Aber ich will auch noch weitere positive Beweise beibringen, daß **das Old-Hall-Ms.** zwischen 1410 und 1440 anzusetzen ist und daß die Kompositionen König Heinrich's V. keineswegs die einzigen darin enthaltenen sind, deren Entstehung vor 1420 erweislich ist. Ich führe den Beweis durch Erklärung der den Kompositionen zugrunde liegenden Texte.

Auf Fol. 109 b des genannten Ms. steht eine dreistimmige Komposition, bei welcher jede Stimme ihren eigenen Text singt. Der Text der ersten Stimme lautet nach Squire's Publikation:[2])

„(Car)bunculus ignitus lilie
flammas vibrans lucis eximie
noctis latebris fulgor Anglie
lucerna decoris ecclesie.

Gemma radians Cantuarie
orbis jubar jugis memorie
Thomas celice sidus patrie
virtute rutilans constancie

Claritatis cujus egregie
splendor vera norma justicie
sed et speculum consciencie
sed hiis qui clero presunt hodie.

En propter Christi testimonium
ecclesie quoque zelum pium
durum fastigium obproprium
archipresul menthis absinthium

Tam cognacionis quam proprium
fert equanimiter exilium
precum prohibitum suffragium
nusquam animum reddens varium.

Propter injuriarum tedium
donec in genetricis gremium
spersum dans cerebrum per gladium
sic complesset martir martirium

---

[1]) Der König geht unerkannt die Stimmung im Lager prüfen und begegnet dem Soldaten Pistol.

„Pistol: *Qui va là?*
„König Heinrich: Gut Freund!
„Pistol: Erläutre mir: bist du ein Offizier?
Wie? oder schlecht, gering, und aus dem Volk?
. . . . Wie ist dein Name?
„König Heinrich: Heinrich le Roy *(Roy Henry).*
„Pistol: *Le Roi?* Ein Corn'scher Nam: stammst du aus Cornwall's
„König Heinrich: Nein, ich bin ein Wäl'scher.“ [Brut?

[2]) Sammelb. d. I. M. G., II. 353, korrigiert Seite 719 ff.

Sed hec reprobor nequicia
comitans sancti desideria
mensura propter temporalia
eya multiplicant celestia.
Magnificatur quo leticia
qui digna meritorum premia
reportans in sanctorum gloria
fortis agonis pro victoria
celica coronatur curia."

Die zweite Stimme singt folgenden Text:

„*Mater munda*
pro renatis in unda
ora devota filium
propicium
et patronum
precii nostri bonum,
ut post hoc miserum exilium
assit solamen flebilium
ac nobis captivis ne mundatis
oneribus duris diu mancipatis
donec amore antiquo dum
nostrum sit pium predium
et huius vite passu finito
spem fulciti sponsoque petito
Cerberi tetri faucibus exuti
leti curramus ad celi gaudium,
ubi matre cum prole
justicie sole
dempti mesticia
personamur celesti gloria."

Was uns hier zunächst auffällt, ist der seltene Terminus „*rutilans*" Vers 8), mit welchem wir uns ja schon früher beschäftigt haben (s. S. 87 ff.). Wer ist aber nun „*Thomas, gemma radians Cantuariae*", dessen Ruhmesglanz die „*vera norma justicie*" ist?

Gewiß ein Erzbischof von Canterbury. Wir gehen die Reihe der Erzbischöfe durch und finden dieses Namens nur den Erzbischof Thomas Arundel von Canterbury im Jahre **1413.**

Weiterforschend finden wir, daß dieser der Richter in dem Prozesse war, welcher dem Haupte der Lollarden Johannes Oldcastle (Lord Cobham) gemacht wurde. Doch seine Gewissenhaftigkeit war so groß, daß er nicht selbst in einer so wichtigen Sache entscheiden wollte, sondern die Sache dem Könige vortrug. Erst als dieser sie wieder an ihn zurückwies, erklärte er Oldcastle für einen Häretiker und verurteilte ihn.[1])

Nun verstehen wir nicht nur Vers 9 und 10 des ersten Textes, sondern auch das „*speculum consciencie*" in Vers 11. Nun erkennen wir auch, was Vers 2 und 3 bedeutet: die „*noctis latebrae*" beziehen sich auf die Häresie der Wiclifianer. Jetzt dürfte so ziemlich alles verständlich sein bis auf Vers 27 (des ersten Textes). Um die dort erwähnten Wünsche betreffs der Temporalien („*desideria . . . propter tem-*

---

[1]) *Redmanni historia: „Archiepiscopus, ne temere quicquam in egregium virum statueret, detulit omnia accusationis capita in Oldcastellum conjecta ad regem ipsum, a quo petiit, ut auctoritate sua Henricus decerneret, qua poena haereticum afficeret."*

poralia") klarzulegen, zitiere ich die Überschrift von Kapitel XXXIV. des 4. Jahres in Elmham's „*Liber metricus*":[1])

„*Quod supplicatur domino regi per billam, ut omnia bona*
„*temporalia ecclesiarum in manum regiam resumantur, saltem*
„*pro forma, et immediate retro reddantur; ut sic una ficta Pro-*
„*phetia implenda esset, quam allegant Lollardi et alii Haeretici*
„*affuturam; et de gratioso responso domini regis ad ista.*"

Nun dürfte auch Vers 27 klar geworden sein. Sollte es aber noch irgendwelche Zweifel geben, welcher Zeit die beiden eben abgedruckten Texte angehören, so löst diese Vers 29 ff. des ersten Textes sowie der ganze Wortlaut des zweiten.

Bei letzterem sieht man nämlich auf den ersten Blick, daß es sich um eine jener Litaneien handelt, die, wie wir früher hörten (s. S. 75), König Heinrich im Jahre 1413 als Dankfeier dafür angeordnet hat, daß die „*satellites Sathanae*" niedergeschlagen worden waren.[2])

Denn was kann mit den Worten „*Cerberi tetri faucibus exuti*" (2. Text, Vers 15), welche, reimlos, wie sie dort stehen, ein Zitat darzustellen scheinen, anderes gemeint sein als die glückliche Niederwerfung jenes „*Draco cum cauda post se trahens tertiam partem stellarum*",[3]) als welcher der Lollardismus immer und immer wieder bei kirchlichen Schriftstellern und Dichtern erscheint? Sagt doch z. B. auch Elmham in Vers 1284 des „*Liber metricus*":

„*Haereticos Serpens sibi sic incorporat Orci*".

Da haben wir sogar denselben Ausdruck; denn *Serpens Orci* ist doch dasselbe wie *Cerberus*.

Sucht man nun noch die Erklärung dafür, warum in derselben Komposition, welche die besprochenen zwei Texte verarbeitet, die dritte Stimme den Text einer Marienhymne („*Mater sancta Dei*") singt, so ist dieselbe leicht gefunden, wenn man bedenkt, daß Oldcastle und Wiclif sowohl der Mutter Gottes als allen Heiligen die Verehrung entzogen.

„*Hic rapuit Christi matrem precibus venerari*
„*Affirmans Sanctos nil mediare prece*"

---

[1]) „*Memorials of Henry the Fifth*", *pag. 148.*

[2]) Das Old-Hall-Ms. scheint noch einige solche Litaneien zu enthalten, die nur aus dem Jahre 1413 stammen können, z. B. Fol. 37a, 40a, 40b, 90b etc (siehe S. B. d. I. M. G., II. S. 350 ff.). Überhaupt halte ich das Old-Hall-Ms. für das ergänzende Gegenstück der im 3. Kapitel dieses Buches mitgeteilten Berichte zeitgenössischer Chroniken; es illustriert geradezu die Zeit Heinrich's V.

[3]) „*Memorials of H. the F.*" *pag. 82.*

heißt es bei Elmham (Vers 1214/5. „*Memorials*“ S. 157). Deshalb gilt auch nach der Niederwerfung der Lollarden (1413, 1415, 1417) die heilige Jungfrau als die eigentliche Siegerin:

„*Haec cunctas haereses est interimens prece sola,*
„*Quae parit absque viro per Gabrielis „Ave“.*
„*Nam caput illa pedi cujuslibet aptat amari;*
„*Anglis tutamen sit pia mater. Amen.*
(Elmham, „*Lib. metr.*“ Vers 1310—1314.)

Demgemäß wird die Jungfrau Maria in allen Tonarten besungen. So erklärt es sich, daß in einer Zeit, in welcher anderwärts der Marien- und der Heiligenkult durch den Hauch der emporsteigenden Renaissance zurückgedrängt wird, derselbe in England neu aufblüht und von der Polyphonie Besitz ergreift. —

Es ist also kein Zufall, sondern ein Kausalnexus, der die Texte der drei Stimmen in der besprochenen Komposition zusammenhält. Erst aus der Bedeutung des Marientextes und der Stellung der heiligen Jungfrau und der Heiligen im Streite gegen die Lollarden wird im 1. Text die „*sanctorum gloria*“ (Vers 31), im 2. Text das „*celi gaudium ubi matre cum prole*“ etc. (Vers 17) vollkommen klar. — — —

Nach dem Gesagten erscheint es vollkommen ausgeschlossen, die auf Fol. 109b—110a des Old-Hall-Ms. stehende Komposition auf eine andere Zeit zu beziehen als auf das Jahr **1413**; und zwar

1) wegen des textlichen Inhalts,

2) weil der im Gedicht genannte Erzbischof Thomas Arundel von Canterbury im Dezember 1413 stirbt.[1])

Die Verehrung der Jungfrau Maria als Parole der „*fides catholica*“ finden wir auch in einem Text auf Fol. 91b des Old-Hall-Ms. Auch dort ist bei den Worten „*Salve cuius gracie — veniam moretur — fidemque catholicam — pie confitetur*“ natürlich an den Gegensatz gegen die Wiclif'schen Ketzer und Häretiker gedacht.

Eine Reihe anderer Texte der genannten Handschrift zeigt ähnlichen Charakter. Wenn wir z. B. auf Fol. 40b die Worte lesen „*Ipsa stella (= stella maris = Sa. Maria) nunc dignetur, sidera compescere*“, so kann nur die Beziehung auf die Lollarden die beiden letzten Worte

---

[1]) Auch in einem Trienter Codex findet sich eine Komposition, in welcher Thomas Cantuar. genannt wird. Leider entfiel mir die No. und ist dieselbe in den „Denkmälern“ nicht zu eruieren. Doch wird das betreffende Stück in der Einleitung des 7. Bandes der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, Seite XXIV. drittletzte Zeile, erwähnt.

erklären (vergl. S. 139, bei Anm. 3). Ein bisher unbekannter Text auf Fol. 91a (S. B. d. I. M. G. II. 352), beginnend „*Christi miles inclite, Georgi sanctissime*“, könnte eventuell mit dem von Elmham aufgezählten „*Miles Sanctus Georgius*“ (s. S. 95, Vers 919) identisch sein.

*

Interessant ist eine andere Georgshymne, die sich auf Fol. 89b des Old-Hall-Ms. findet; wir müssen bei derselben ein wenig verweilen. Der Text derselben lautet:[1])

„(Sancte) Georgi deo care
Salvatorem deprecare,
ut gubernet Angliam,
Ipsum teque commendare
Valeamus et laudare
deitatis graciam.
Tu, qui noster advocatus
es, jus tui patronatus
defendas ab hostibus,
Et Anglorum gentem serva
pace firma sine gerra
tuis sanctis precibus.
Miles fortis, custos plebis,
Sis Henrici nostri regis
presens ad consilium,
Contra hostes apprehende
arma, scutum, archum tende,
sibi fer auxilium.
Gloriosa spes Anglorum,
audi vota famulorum
tibi nunc canencium,
Per te nostrum ut patronum
Consequamur pacis donum
in terra vivencium.“

Hier vermutete Barclay-Squire hinter den an sich ganz farblosen Worten „*vota famulorum tibi nunc canentium*“ (Vers 20/21) eine intimere Bedeutung als eine allgemeine Anbetung des Landesheiligen. Das ist wohl richtig. Daß sich aber Squire zu dem Glauben verleiten ließ, es handle sich um Sänger einer Georgskapelle, und zwar derjenigen von Windsor — das war verfehlt. Man muß einen zeitlichen und nicht einen örtlichen Anschluß für den heiligen Georg suchen. Vielleicht handelt es sich um eine Hymne für ein Fest dieses Heiligen?

Wir wollen der Spur nachgehen.

Im vorigen Kapitel haben wir gehört, daß im Jahre 1416 Kaiser Sigismund und der Herzog von Burgund nach London kamen, um die Wünsche Heinrich's betreffs eines Weltfriedens kennen zu lernen und den Frieden mit Frankreich zu vermitteln. (— Es handelte sich um die Heirat mit Katharina von Frankreich und speziell um deren Mitgift. —) Diese beiden Herrscher wohnten dem Feste des heiligen Georg bei.

[1]) Nach Barclay-Squire's Publikation. Interpunktionszeichen habe ich hier wie anderwärts selbst eingefügt.

Betrachten wir nun das obige Gedicht genauer, so erkennen wir, daß es seinem Tenor nach der Gelegenheit vollkommen entspricht, bei einer Friedenskonferenz gesungen zu werden. Es ist geradezu eine Friedenshymne (s. Vers 23—24!) für den Tag des heiligen Georg. Was es vollends ganz unmöglich erscheinen läßt, dieses Gedicht in die Zeit Heinrich's VI. zu setzen, sind die Worte „*Contra hostes apprehende*...“ (Vers 16 ff.). Heinrich VI. hat nie selbst Schwert und Schild im Kampfe getragen. Ehe er dazu kam, war Frankreich verloren. Wie anders Heinrich V., der nur durch seine eigene tollkühne Tapferkeit den Tag von Azincourt gewann! — Dazu nun die Worte: „*gloriosa spes Anglorum!*“ (Vers 19). Unter Heinrich VI. war es mit dem Ruhm der englischen Waffen vorbei; dagegen unter Heinrich V. war das Vertrauen zu dem heiligen Georg ein ungemessenes. Nie ist der „*miles Sanctus Georgius*“ so viel angedichtet und angesungen worden als in England zur Zeit Heinrich's V.; bei Elmham erscheint er fast auf jeder Seite.[1]) — Die letzten Zweifel beseitigen aber nun die Worte „*presens ad consilium*“ (Vers 15). Hier haben wir einen direkten Hinweis auf die Friedensberatung der drei Herrscher.

Ich glaube also als erwiesen betrachten zu dürfen, daß obiger Text zu einer Gelegenheitskomposition für den Georgstag des Jahres **1416** gehört, über welchen Elmham folgendermaßen berichtet:

Elmham „*Liber metricus*“
Capitulum III. (anni IV^{i} [das ist 1416]).
„*De festo Sancti Georgii, in quo imperator eligitur in militiae fraternitatem, et cum debitis insigniis installatur.*

(Vers 789 ff.): „*Institerat festiva dies tua, Sancte Georgi!*
Quae clero duplex perpetuata datur.
Huic princeps summus interfuit Induperator
Eligitur miles laude notandus ibi.
Dux Holandensis venit hac pro pace patranda
Centum militibus concomitatus erat.“

Duplex in Vers 790 ist = *duplex festum,* weil nämlich der heilige Georg nicht nur Landesheiliger, sondern auch der Schutzpatron des Königs ist, von dem die Worte gelten: „*Hic vir despiciens memor est tibi, Sancte Georgi!*“ (s. S. 94, Vers 915).

---

[1]) Ich möchte bei diesem Anlaß auch auf die Kompositionen „*Miles Christi gloriose*“, welche Stainer in „*Early Bodleian Music*“ als No. 48 und 49 mitteilt, hinweisen. Sie gehören gewiß in dieselbe Zeit.

Dies ist die intimere Bedeutung der von Barclay-Squire mißverstandenen „*vota famulorum canencium*“ in Vers 20 des obigen Textes. Dieselben sind identisch mit den „*sacra vota*“ „*Anglica vota*“ Elmham's, mit den „*novae caerimoniae*“ der Chronisten, mit der „*nova ars*“ des Tinctoris.[1]) — — —

Dieser soeben besprochene Georgstext findet sich allerdings nicht allein, sondern in einer dreistimmigen Komposition von Damett (Kat.-No. 107), bei welcher jede Stimme ihren eigenen Text singt. — Die Worte des Supremums findet man in den Sammelb. der I. M. G., II. 346; dieselben sind ziemlich belanglos, nur muß man sich vor der Oberflächlichkeit hüten, die darin enthaltenen Worte „*post presens exilium*“ auf die Landesflucht Heinrich's VI. zu beziehen. Das „*exilium*“ ist ein sehr beliebter poetischer Terminus zur Bezeichnung des irdischen Lebens und enthält gar keine politische Anspielung; man denke nur an die Worte „*miserum exilium*“ in dem auf S. 138 mitgeteilten Text (Vers 7) oder an die Worte des „*Salve Regina*“: „*Ad te clamamus exules filii Hevae.*“ — Auch die Vereinigung der verschiedenen Texte in jener Komposition Damett's dürfte nicht viel nach 1416 anzusetzen sein.

*

Es sei mir gestattet, noch einige Bemerkungen an das Old-Hall-Ms. zu knüpfen, dem meines Erachtens für die allgemeine Geschichte der Musik — nicht nur der englischen — die denkbar größte Bedeutung zukommt.

Zunächst scheint es mir sehr wohl möglich, daß einige Kompositionen desselben in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, vielleicht noch weiter zurückreichen. Denn der Komponist Excetre ist wohl der Herzog von Exeter, der Oheim Heinrich's V.

Ferner fällt es auf, daß die Komponisten Damett und Giteryng im Manuskript die Nachbarn von König Heinrich sind. Vermutlich standen ihm diese auch im Leben nahe. Vielleicht findet man beide Komponisten als Mönche in Westminster, worüber ich mangels erreichbarer Literatur — wahrscheinlich ist auch hierüber im Drucke nichts zu erfahren — leider keine Auskunft geben kann. Doch glaube ich Giteryng auch schon aus einem Texte des Old-Hall-Ms. als Zeitgenossen und vermutlichen Freund Heinrich's V. nachweisen zu können. Unmittelbar auf die früher besprochene Komposition, die den Namen des Erzbischofs Thomas (Arundel) von Canterbury

[1]) Vergleiche Seite 114, Vers 1031, 1345 etc.

enthält, somit in das Jahr 1413 zu setzen ist, folgt nämlich im Old-Hall-Ms. auf Fol. 110b (Kat.-No. 136) ein dreistimmiges Stück, bei welchem der Sopran einen also beginnenden Text singt:

> „*En Katerine solennia,*
> *cujus sunt vota celo perhennia*
> *quae costi (?)*[1]) *regis sola fuit filia,*
> *de cuius ortu tota gaudet Grecia . . .*“[2])

Es liegt auf der Hand, daß hier nicht nur die heilige Katarina besungen wird, sondern eine Beziehung zu einem Zeitereignis obwaltet.

Nun wissen wir, daß die Braut König Heinrich's, Katharina, die einzige Tochter des Franzosenkönigs war *(„sola fuit regis filia“)*, und wissen ferner, daß die Wälischen — zu denen ja Heinrich V. zählt — sich nicht wenig auf die Ähnlichkeit ihrer Sprache mit der griechischen einbildeten[3]) und ihre Abkunft von Camber, dem Sohne des Brutus, herzuleiten pflegten, der sich mit den Resten der Trojaner lange Zeit in Griechenland aufgehalten hatte. „*Tota Graecia*“ ist also ein poetischer Tropus zur Bezeichnung von ganz Cambrien.[4])

Betrachten wir nach Feststellung dieser historischen Momente den Tenor jener Komposition, so lautet er „*sponsus amat sponsam*“. Da scheint es wohl ziemlich gewiß, daß diese Komposition in die Zeit der Verlobung Heinrich's V. mit Katharina, der Erbin von Frankreich,[5]) also etwa in das Jahr **1418** zu setzen ist.

Damit steigt abermals die Wahrscheinlichkeit, daß es dem Old-Hall-Ms. ähnlich ergangen ist wie dem „Sommer“-Kanon, indem es einer zu späten Zeit zugewiesen wurde, in Wirklichkeit aber um **1420** anzusetzen ist. — — —

Unsere Beweisführung ist noch nicht geschlossen. Wir besprechen noch die zwei letzten, also vermutlich jüngsten Kompositionen des Old-Hall-Ms.

---

[1]) Soll es etwa *hostis, hostium* oder vielleicht *vestri* heißen?

[2]) S. B. d. I. M. G., II. 353.

[3]) „*. . . . propter linguarum affinitatem, quae ob diutinam in Graecia moram contracta est . . .*“ *Giraldus Cambrensis, Descriptio Cambriae I. c. VII* (ebenso c. XV).

[4]) Solche Namensverwechslungen sind bei romantisch veranlagten Menschen nichts Seltenes; es handelt sich um einen Vergleich mit Weglassung des *Comparandum* und des *Tertium comparationis.* Man vergleiche als genaues Analogon zu „*Tota Graecia*“ den Text der „Hugenotten“, wo diese als „ganz Israel“ erscheinen. („Ganz Israel ist in Gefahr.“) Bei dem Stolz der Wälen auf ihre Nationalkunst liegt der Vergleich mit Griechenland sehr nahe.

[5]) Die Vermählung fand am 2. Juni 1420 statt. Vergl. Seite 38.

No. 138 (fol. 112b) hat folgenden Text[1]):

„Post missarum solennia
divina post eulogia
voce cum dulciflua
decantēmus cantica
flagitantes Dominum
fontem bonorum omnium,
ut nostrum gregem vitere[2])
velud[3]) *et dirigere*
in nos dorñas (?) inserere
et ne nos abradere.
pie presul studêas,
deliros ut corigas,
obstinatos mollias,
conversos et foveas
et privatos lumine
caro ditamine.
Rex fulgens in apice
habenas rei publicae
moderans eximie
cavenda docens patile,
qui das justis dindima,
salvatis agalmata,
Da nos ita psallere
et laudis musas prodere
per odas iperliricas
ut demus. Deo gracias."

Das ist ein für die gesamte Musikgeschichte bedeutungsvoller Text, dessen Interpretation wir uns angelegen sein lassen müssen.

Betrachten wir zunächst Vers 17—22, so muß uns klar werden, daß dieser „*Rex*" nicht Heinrich VI., sondern nur Heinrich V. sein kann. Der größte Schmeichler hätte nicht sagen können, daß König Heinrich VI. die Zügel des Staates vortrefflich führe. Heinrich VI. hat niemals regiert, er wurde regiert. Er konnte nichts schenken, denn es blieb ihm nichts zu verschenken. Auf Heinrich V. dagegen paßt die Beschreibung ganz ausgezeichnet. Auch der weitere Inhalt des Gedichtes wird nun klar.

Es handelt sich auch hier wieder um die Zeit der lollardischen Häresie. Vers 20: „*cavenda docens*" ist eine Anspielung auf die Zusammenkunft, welche der König mit Lord Cobham[4]) hielt, um ihn von dem Festhalten an seinen häretischen Ansichten abzubringen.[5]) Vers 22:

[1]) Nach Barclay-Squire's Abdruck.

[2]) Soll wahrscheinlich *vincere* heißen (paläographisch: *vic̄ere*).

[3]) Wahrscheinlich: *velit.*

[4]) Cobham (Joh. Oldcastle) ist das geschichtliche Urbild von Shakespeare's „Falstaff". Bei den ersten Aufführungen hatte dieser auch noch den Namen Oldcastle, welchen Shakespeare bei seinen Vorgängern als den Namen eines Narren aus der Zeit Heinrich's V. vorfand, mit welchem dieser in seiner burschikosen Jugend befreundet gewesen war.

[5]) „*Placuit regi hominem convocare, sermonem cum eo familiariter instituere, postulare, ne se divinis legibus et institutis hostem praeberet.*" (Redmanni *Historia*, „*Memorials*" S. 16.).

„*agalmata*“ bezieht sich entweder auf die Geschenke Heinrich's V. an die Kirchen, besonders an Westminster (vergl. S. 69 u. 76), oder es ist (und das ist wahrscheinlicher) eine Anspielung darauf, daß die vom Lollardismus Geretteten *(„salvatis“!)* sich wieder an Heiligenbildern erfreuen dürfen, welche Cobham beseitigt hatte.[1]) Die häretischen Anhänger Cobham's sind natürlich auch in Vers 12—16 gemeint. „*presul*“ in Vers 11 ist nicht die Ansprache an einen Bischof, sondern wie die übereinstimmende Anwendung der 2. Person „*studeas*“ in Vers 11 und „*das*“ in Vers 21 beweist, gleich „*Rex*“ in Vers 17 und „*dominus*“ in Vers 5. Daß *Dominus* = *Rex* und nicht = *Deus* ist, dafür scheint Vers 2 (***post** divina* . . .) zu sprechen. Vers 1 bis 4 scheint darauf hinzuweisen, daß polyphone Tonsätze in der Messe noch nicht zugelassen waren: Erst nach Absolvierung der Messen und „*divina eulogia*“ darf die „*vox dulciflua*“, d. i. der harmonische Gesang ertönen.[2]) Dem entspricht der Schluß des Gedichtes (Vers 23—26): „Laß uns (*scil.:* auch in Messen und Offizien) so singen und lobpreisen, wie das Volk singt.“

Da müssen wir zunächst fragen: welches Volk? Wie die Wälen und nach ihrem Beispiel allmählich ganz England. Scheint es doch, schon nach den „*odae iperliricae*“ (Vers 25) zu schließen, ein Wäle gewesen zu sein, der das in Rede stehende Gedicht schrieb. Denn was ist Hyperlyrik anderes als die Romantik der wälischen Bardenpoesie?

Diesen Gedanken fortspinnend verstehen wir nun auch, was der „*grex noster*“ in Vers 7 bedeutet. Er ist identisch mit der „*pulchra prophetarum concio*“ bei Elmham, Vers 629 (s. S. 84) und bezeichnet den wäl'schen Bardenchor, dem der Verfasser des Gedichtes angehört. Das „*psallere*“ (Vers 23) bedeutet dann natürlich den gewünschten Wiedereinzug des Psalters und der Bardenharfe in die Kirchen, dem, wie uns Wawrin lehrt (s. S. 71 Anm. 3) stattgegeben wurde, so daß Elmham mit Recht die Zeit Heinrich's V. ein „*diluculum gloriae psalterii et citharae*“ nennen darf.

Kurz zusammengefaßt:

Dieses Gedicht ist der König Heinrich, dem V., von seinen wälischen Barden und Minstrels vorgetragene Wunsch *(„flagi-*

---

[1]) *„Cobhamus omnes rerum inanium formas (= „imagines Sanctorum“, „variae picturae“ etc.,* welche früher genannt sind) *abraserat, cum nihil in eis inesset, quod ad religionis sanctitatem impelleret.“* — Redmanni *Historia* S. 18.

[2]) ***Dulcis*** und ***dulcedo*** sind, wie sich an Hunderten von Beispielen nachweisen läßt, die gewöhnlichen Attribute der harmonischen Polyphonie, ja geradezu technische Ausdrücke für diese selbst.

tantes Dominum"), er möge sie nicht entlassen („*ne nos abradere*" Vers 10), sondern zur Einführung der „*nova caerimoniae*" verwenden, bei welchen die Kunst des Volkes („*ut demus*") ihren Einzug in die Kirche hält.[1])

Daß dieser Wunsch erfüllt wurde, hörten wir im vorigen Kapitel, daß es sich wirklich um die Regelung der „*missarum solennia*" (Vers 1), also um die — für die Weiterentwicklung der gesamten Tonkunst so hochbedeutsame — Einführung polyphoner Tonsätze in die Messe handelt, erhellt aus Vers 907 ff. von Elmham's „*Liber metricus*" (s. S. 94 ff.).

Dieses Gedicht bildet also die Ergänzung von Elmham's Bericht über die Einführung der „*nova ecaerimoniae*". Beide Quellen gegeneinander haltend, erlangen wir über den bisher so dunkeln, aber zweifellos hochbedeutsamen Wendepunkt in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst und ihrer Stellung zur Kirche volle Klarheit.

*

Aus den obigen Feststellungen ergibt sich nun für das Alter des Old-Hall-Ms.:

Der Wunsch kann nicht später geäußert als erfüllt werden. Da nun die Einführung der „*novae caerimoniae*" in das Jahr 1416 fällt, ist das besprochene Gedicht spätestens im Jahre 1416, mit Rücksicht auf Vers 12 ff. wahrscheinlich im Jahre 1413 oder 1414 entstanden. Es ist somit in dieselbe Zeit zu setzen, wie der Text des im Manuskript drei Blätter früher stehenden „*Carbunculus ignitus lilie*" (s. S. 137 ff.).

*

Dem Text des eben besprochenen anonymen „*Post missarum solennia*" ersteht ein vollwertiges Gegenstück in der unmittelbar vorhergehenden Komposition Mayshuet's. Doch möchte ich hier die Bemerkung vorausschicken, daß — wenn mich nicht alles trügt — die vorliegende Vertonung der beiden Texte, welche in dieser Komposition

---

[1]) Die Komposition dürfte vor dem König gesungen und ihm zugleich als Bittschrift in einer Kopie überreicht worden sein. Dies geschah wahrscheinlich in Westminster, wo ja, wie wir hörten, die „*pulchra prophetarum concio*" und die „*tota capella*" des Königs ständigen Aufenthalt genommen hatten, während ihr Herr in Frankreich weilte. Vielleicht würden doch noch Nachforschungen in Westminster oder Canterbury zu überraschenden Resultaten führen.

vereinigt werden, in einer späteren Zeit erfolgte, als die Dichtung derselben. Dies schließe ich nicht etwa daraus, daß Mayshuet's Stück fünfstimmig ist — das ist an sich gar kein Grund, es einer späteren Zeit zuzuweisen — sondern weil die Eigentümlichkeiten des Tonsatzes, Kadenzen etc. auf einen späteren Zeitpunkt (ca. 1450) hinweisen.

Was Mayshuet dazu bestimmt haben mag, die zwei im folgenden zu besprechenden Texte, obwohl dieselben kaum mehr aktuell waren, in einer mehrstimmigen Komposition zu kombinieren, wird sogleich klar werden: Es ist sozusagen ein Sängerkampf zwischen Vertretern der „*nova ars*“ und solchen des altliturgischen (entstellt-gregorianischen) Kirchengesanges. Die Vertreter der ersteren preisen die neue polyphone Kunst, bei welcher die Vernunft zu ihrem Rechte kommt in einem schönen vierstimmigen (!) Tonsatz, eine fünfte Einzelstimme (!) schimpft über die Eindringlinge, welche sich unterstehen, an den heiligen Zopf zu rühren und den alten einstimmigen Gesang — (bei welchem es, nebenbei bemerkt, auch dem ganz und gar Unmusikalischen möglich ist, für die Töne seiner Kehle die Fiktion eines „Gesanges“ aufzustellen) — zu verdrängen. Die Absicht nun, jede der beiden Parteien in der Art und Weise singen zu lassen, über welche die andere in ausführlicher Würdigung derselben schimpft, mag Mayshuet's Humor zur Vertonung angeregt haben.

Was zunächst die beiden Texte anlangt, so sind dieselben eine treffende Illustration zu Fétis' Behauptung, daß es wahrscheinlich als Beweis von Verstandes- und Gefühlslosigkeit gebrandmarkt worden wäre, wenn sich jemand dazu aufgeschwungen hätte, den kirchlichen Komponisten des früheren Mittelalters — Fétis spricht nur vom 12. und 13. Jahrhundert, aber Haberl dehnt die Bemerkung mit Recht auch auf das ganze 14. und den Anfang des 15. aus,[1]) die Lächerlichkeit ihrer Art des Musikmachens vorzuhalten. Wie recht Fétis hatte, zeigen die beiden feindlich gegeneinander zu stellenden Texte, denen ich statt langer Kommentare den Versuch einer Übersetzung beigebe, welche meine Auffassung erkennen läßt. Mag man mit dem Übersetzer nicht allzu streng ins Gericht gehen!

I.

„*Are post libamina*	Nach dem Dienst auf heil'gem Boden
odas atque carmina	laßt uns mit Gedicht und Oden
laudis jubilemus;	jubeln und lobsingen!

[1]) Siehe V. S. für Mus. III. 215; Fétis, „*Histoire général de la musique*“ *V. 281.*

cujus finis bonus est,	Uns obliegt, des Heilands Güte,
ipsum bonum superest,	dessen Blut das Heil entblühte,
totum ut laudemus!	Lobpreis darzubringen.
vocis modulacio[1])	Unsrer Stimme Modulieren
sicut jubet racio	soll nur die Vernunft regieren
concinat cum corde,	nach des Herzens Freude.
prevalet ignoranciā	Nieder mit den Ignoranten,
cecā arroganciā[2])	jenen Blinden, Arroganten
involuta sorde.	in dem schwarzen Kleide!
cantatores sunt plerique,	Singsanghudler gibt's gar viele,
quorum artes sunt inique	deren Künste Narrenspiele
vanam quærunt gloriam;	und nur Schattenruhm erjagen;
libens cane, non inane,	Laßt die Eitelkeit, die leere,
propter Deum, ut in evum	singt von Herzen, Gott zur Ehre —
ducaris in patriam.	Kunst muß euch gen Himmel tra-
armonias mellicas	Süße Volksliedharmonien [gen.
demus yperliricas	hyperlyrisch zu durchglühn,
tono cum jucundo	geht der Wohlklang allem vor.
nullus nostrum properet	Keiner darf im Tempo hetzen,
aut sonum anticipet	achtet, richtig einzusetzen:
sed semper ascultando!	höchster Richter ist das Ohr!
***practicus** insignis*	**Praxis** macht den Meisterstand.
gallicus sub gallicis	Eingelebt im Gallierland,
hemus hunc discantavit,	ward von uns so diskantiert,
cantum** sed post **reformavit	daß die **Kunst** wir **reformiert**
latini lingua anglis	und in süßen Engelschören,
sepius fit amena	öfter mit latein'scher Zunge,
reddendo Deo gracias.	dankbar Gottes Macht verehren.

II.

Nunc surgunt in populo	Jetzo tauchen auf im Volke
viri mercatores,	handeltreibend' Leute,
aurum mutant optimum	tauschen ein 'gen Zinn und Blumen
in stannum et flores,	reiche Goldesbeute.
odorantes dulciter	Und verbreiten süße Düfte
in pravos fetores,	— 's wird einem ganz bange —,
hi dicuntur, ni fallor,	und sie nennen sich, scheint mir,
plerique cantores.	Meister im Gesange.

[1]) Vergl. S. 85, Anm. 4, S. 86, Anm. 5. [2]) *Ablativus Comparationis!*

cum vident in medio
aliquem magnatum,
cantum quaerunt optimum
sibi valde gratum.
notulas multiplicant
et reputant cantatum,
non amore Domini
puto, sed magnatum.
vos tales ypocrite
numquid adspexistis
sanctum evangelium,
quo perlegistis
vere dictum Domini
loquentis de istis?
Amen vobis dicitur,
mercedem recepistis.

Sehen die auf Marktes Mitten
reiche Leute schalten,
stimmen den Gesang sie an,
den für schön sie halten:
meckern gleiche, kleine Noten,
Lieder, die sie lernten,
doch aus Liebe nicht zu Gott,
nein, um Geld zu ernten.
Warum seid ihr Heuchlerseelen
denn nicht ferngeblieben
unsrem Evangelium?
Las't ihr doch geschrieben,
wie des Herren Worte lauten,
welche jenen galten?
Nur im „Amen“ sollt ihr singen;
Geld habt ihr erhalten.

Zu meiner Übersetzung dieser beiden Texte wäre zu bemerken:

Der erste Text ist von Vers 27 ab entweder korrupt oder mangelhaft (nicht ganz ausgeschrieben). „*Gallicus sub Gallicis*“ in Vers 26 übersetzte ich mit „eingelebt im Gallierland“. Diese Übersetzung ist ein Zugeständnis an einen einzigen Buchstaben. Sollte G, was ich für möglich halte, ein Lesefehler statt Gv, Gu, V, U oder W sein, so ist die Übersetzung dieser Zeile abzuändern in: „Nach Wäl'scher Art im Wälschen Land.“

Übrigens ist es keineswegs ausgeschlossen, daß auch *Gallicus* wäl'sch heißt; denn in den beiden Gesetzen Heinrich's IV. über die Beschränkung des lästigen Kollektierens *(cymhortha)* der niederen Barden und Sänger in Wales (aus dem Jahre 1410) wird das Land Wales ausdrücklich „*la terre de Galez*“ und Nordwales „*Northgales*“ genannt.[1]) Es spricht also eine immerhin beträchtliche Wahrscheinlichkeit dafür, *Gallicus* für „wälisch“ zu lesen. Die andere Übersetzung ließe sich darauf beziehen, wie schnell jene Sänger, welchen die Reformation der Tonkunst zu verdanken ist, sich in fremdem Lande naturalisierten. Das Gedicht müßte in diesem Falle in Belgien oder Nordfrankreich von einem jener Doktoren verfaßt worden sein, welche Heinrich V. zur Information seiner dortigen Untertanen herüberkommen ließ.

Besonders hinweisen möchte ich noch auf Vers 28 des ersten Textes: „*cantum reformavit*“. Diese Worte, sowie der Vers 144 Elmham's:

[1]) Abgedruckt bei Walter, „Das alte Wales“, Seite 312, Anm. 5.

„Anglia concordi cantica voce sonat . . .
Prisca reformari tempora spes fit eis.“

belegen den von mir gebrauchten Terminus: **Reformation der Tonkunst.** Reformierte Tonkunst = *nova ars.* Ich wüßte keinen bezeichnenderen Ausdruck und möchte diesen zur allgemeinen Verwendung empfehlen. Gebrauche ich denselben auch in der neuzeitlichen Musikforschung zum ersten Male — ich glaube es wenigstens — so beweisen doch die genannten beiden Stellen, daß es ein historischer Terminus ist. —

Der zweite oben mitgeteilte Text bedarf kaum mehr eines Kommentares. Es ist die Kapuzinerpredigt irgend eines Klerikers alten Schlages gegen die ursprünglich weltlichen Sänger, welche sich an die Fersen der Großen heften und durch deren Protektion jetzt auch in der Kirche einen immer größeren Raum für polyphone Tonsätze erobern. Unser Polemik-Dichter will sie wieder auf das „Amen“ *(„Saeculorum amen“)* beschränken, das allein früher (neben dem „Halleluja“) die Grundlage polyphoner Tonsätze im Kirchengesang gewesen ist.

Kulturgeschichtlich interessant ist der letzte Vers: Daß die Sänger der reformierten Richtung auf gute Honorierung sahen, haben wir ebenso wie hier schon früher öfter gehört. Daraus kann ihnen niemand einen Vorwurf machen. Im Gegenteil: Erst als die Fürsten für ihre Kapellen ungeheuere Auslagen machen mußten,[1]) wußten sie den Wert der Musik zu schätzen. Erst als sich die Musiker selbst teuer machten, begann man sie zu achten und mit alten Vorurteilen, nach welchen reisende Virtuosen ebenso rechtlos waren wie ein Vatermörder, endgültig aufzuräumen.

Die Worte *„stannum et flores“* in Vers 4 des II. Textes habe ich wörtlich übersetzt. Dieselben lassen aber zweierlei Deutung zu, entweder die wörtliche oder, was wahrscheinlicher ist, die Deutung als Amphibologie.

Der scharf satirische Ton des Gedichtes, sowie sein weiterer Inhalt sprechen nämlich dafür, daß *„mercatores“* nicht wörtlich, sondern ironisch gemeint ist in dem Sinne: „Leute, die ihre Kunst zu Markte tragen.“ Dann sind die *„flores“* dasjenige, was Eberhardus Cersne bei dem *„vndirflachten“* (unterflochtenen, polyphonen) Gesang des *bardunen-chores „dy flores in natralibus“* nennt: Gesangsverzierungen; und

---

[1]) Tinctoris (Couss., *scr. IV. 154*) *„. . . capellas ingentibus expensis assumpserunt.“*

metonymisch: der kunstvolle Gesang.[1]) Demgemäß weist dann „*stannum*“ auf die Harfe mit den Metallsaiten, wie diese in Wales, ursprünglich unter dem Namen Clarsach, allgemein verbreitet war[2]) und bedeutet metonymisch: Instrumentalmusik. Daß die Walliser vorwiegend Instrumente mit Metallsaiten verwendeten, wird ausdrücklich berichtet und bringt uns darauf zu sprechen, daß die Metallgewinnung in Wales eine ganz hervorragende Rolle spielt und schon zu einer Zeit geübt worden sein muß, wo andere Teile Europa's erst bei den allerersten Anfängen der Kultur angekommen waren. Mit den Zinninseln, den Cassiteriden bei Cornwales standen schon die Phönizier in regen Handelsbeziehungen und die Metallurgie Europa's hat in Wales ihre Heimat.

Wir haben also hier einen direkten Hinweis auf Wales. Denn suchen wir auch die Worte *mercatores*, *stannum*, *flores* wörtlich zu nehmen, so kommen wir doch nicht davon los, daß der Handel mit Metallen (besonders Zinn!) und Blumen von Wales ausging, hier somit eine nicht mißzuverstehende Anspielung vorliegt.

Kommt doch die direkte Beziehung der Metallindustrie zur Musik selbst in den Gesetzen von Wales deutlich zum Ausdruck. So heißt es in den *Triodd Dyvnwal Moelmud*[3]) ausdrücklich: „Drei Triebkräfte der Gesellschaft (priviligierte Künste) gibt es: Bardismus, Metallurgie und die Kunst des Harfenspielens“. Und demgemäß schreibt ein wiederholt zitiertes Gesetz[4]) vor, daß drei Künste von jeder Unfreiheit frei machen und die Rechte eines echten Kymren geben: Wissenschaft, Metallurgie und Bardismus.[5]) Der Hinweis auf die Metallsaiten der Harfen macht wohl den Kausalnexus zwischen der Wertschätzung der Metallurgie und der Musik klar; aber auch Blechblasinstrumente mögen aus Wales nach andern Ländern exportiert worden sein.[6]) — — —

---

[1]) Vielleicht spielen die „Blumen“ auch auf die Poesien der Barden an, welche immer wieder die Natur, Wald und Blumen besingen.

[2]) Vergl. Ambros „Gesch. d. Mus.“ II. Bd. S. 34, Anm. 1.

[3]) Siehe Literatur II. *sub „Triodd“;* Walter, „Das alte Wales“ Seite 287 und 150.

[4]) *„Ancient laws“* 37, 11 und 213, 7, ferner *„Triodd Dyvnwal Moelmud“* 68, 69, 70.

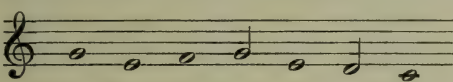
[5]) Eine ruhige Überlegung wird es ganz in der Ordnung finden, daß die Wissenschaft in ihrer Gesamtheit, d. h. die wissenschaftliche Forschung eine Kunst ist. In den kymrischen Gesetzen und Sentenzen liegt eine wunderbar tiefgründige Philosophie.

[6]) Die heutige hervorragende Stellung Englands in der Metallurgie bezw. Metallindustrie bedeutet also nur ein Erbe der alten Britannen (Kymren). Über-

Wir haben noch einige Worte über Mayshuet's Komposition nachzutragen, welche die erwähnten zwei Texte kombiniert. Der Tonsetzer macht sich den Spaß, jeden der beiden Texte in jener charakteristischen Weise vortragen zu lassen, über welche der andere schimpft.

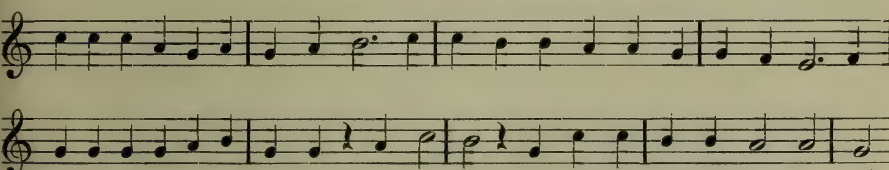
Der Gesang der reformierten Sänger (Text I) — zum Teil wohl nicht Gesang, sondern Instrumentalbegleitung — bildet einen vierstimmigen Tonsatz. Der Kapuzinerpater, wenn ich so sagen darf, schimpft einstimmig in einem gregorianischen *cantus planus* (II. Treble, Text II). Dabei rügt er das *„notulas multiplicare“*, das Meckern mehrerer kleiner Noten auf gleicher Tonhöhe; folglich singt er selbst ausser an zwei Stellen aus Ironie — das Wort *„multiplicant“* meckert er selbst!! — keine einzige Note zweimal, sondern bewegt sich mit Vorliebe in kleinen Intervallschritten (hauptsächlich Sekunden, selten Terzen eingestreut) ruhig und gemessen.

Schon der Anfang seiner Stimme ist charakteristisch:



etc.

Dagegen beginnt die erste Stimme:



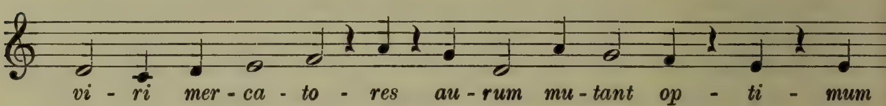
etc.

Da haben wir das *„notulas multiplicare“!*[1]) Dafür befolgen die reformierten Sänger die Vorschriften der Vernunft *(„sicut jubet racio“)* in

haupt verdankt England dieser keltischen Urbevölkerung weit mehr als man insgemein denkt, und weder die Angelsachsen noch die Normannen, sondern die alten Briten haben das Hauptverdienst daran, daß England das führende und älteste moderne Kulturland Europa's ist. Man nehme alle großen Dichter England's her von Shakespeare bis zu Byron, man wird in aller Adern keltisches Blut oder Beziehungen zur altbritannischen Kultur nachweisen können. Auch bei vielen anderen großen Engländern ist dies möglich.

[1]) Die Wiederholung mehrerer Noten auf gleicher Tonstufe ist überhaupt ein Charakteristikum des Volksliedes und schon an sich ein Grund, weshalb dieses mensuriert, will sagen metrisch vorgetragen sein muß, während der liturgische Gesang niemals zwei Noten auf gleicher Tonstufe wiederholt, somit nur verschiedene Tonhöhen aneinanderreihend vom Rythmus — soweit dies eben überhaupt möglich ist — abstrahiert gedacht werden kann. Sobald dagegen (wie im Volkslied) mehrmals derselbe Ton wiederholt wird, legt sich nur der

bezug auf Melodiebildung und Textlegung: der Tonfall des Volksliedes ist unverkennbar. In dieser Hinsicht ist wieder die 2. Stimme eine absichtliche Karrikatur und durch Pausen nach Muster der bezopften „Alten“ (für das Datum 1420—1440) so entstellt, daß bald ein Nachhinken, bald ein Vorlaufen (ein „*sonum anticipere*“), kurzum eine regelrechte Beckmesseriade herauskommt. Man betrachte z. B. folgende Stelle (mit handschriftlicher Textlegung):



Wer genug Phantasie hat, kann bei Mayshuet's Komposition, in welcher zu dieser Kombination eines volksliedmäßig hübschen Sanges und einer Beckmesseriade noch zwei andere Stimmen, die ein regelrechtes Duo ausführen, und eine fünfte, vermutlich instrumentale (als Repräsentant des Orchesters) hinzutreten, an den 2. Akt von Wagner's „Meistersinger“ denken.[1]) Jedenfalls dürfte dieses Beispiel ein hochinteressanter Beleg sein, den man allen jenen vorhalten darf, welche die Errungenschaften der neuesten Zeit in bezug auf Charakteristik und Deklamation als etwas noch nie dagewesenes ausgeben möchten.

* * *

Doch nun genug hiervon.

Wir haben bei dem Old-Hall-Ms. etwas länger verweilen müssen. Es hat sich nämlich darum gehandelt, demselben in der Reihe der erhaltenen Sammelcodices über Musik des 15. Jahrhunderts den verdienten Platz anzuweisen. Unsere Untersuchung hat ergeben, daß es zu den alleräIltesten gehört und daß die in demselben enthaltenen Kompositionen zum Teil schon von 1420 entstanden sein müssen. Für die Zukunft wird damit wesentlich zu rechnen sein, wenn man die Tonkunst in England im 15. Jahrhundert richtig beurteilen will.

Für unsere Untersuchung aber hat sich die Berechtigung ergeben, den „gut wäl'schen“ König Heinrich V., den Schutzherrn der

---

Rythmus in's Ohr und ist der hauptsächlichste und bestimmende Faktor des gesamten Gehörseindruckes. Man prüfe nur verschiedene Volkslieder in diesem Sinne und vergleiche dieselben mit den Phrasen des gregorianischen Kirchengesanges! Man muß staunen, daß darauf noch niemand aufmerksam gemacht hat; das Faktum scheint doch ganz offenkundig zu sein.

[1]) Nachtszene: Hans Sachs, Beckmesser, Walter und Eva.

Musikreformation und den Begründer der „*novae caerimoniae*", auch in der Liste der Komponisten der „englischen (britischen) Schule im 15. Jahrhundert" an die Spitze zu stellen.

Ihm zunächst kommt natürlich das „Haupt der Engländer", John of Dunstable, der, wie sich wohl annehmen läßt, die Gunst dieses edlen Herrschers in hohem Maße genoß, zumal er, — wenn wir nach dem Alter, welches seine größten Schüler erreichten, auch auf seine Lebensdauer schließen dürfen, — bei der Einführung der „*novae caerimoniae*" (1416) in der Blüte seines Schaffens gestanden sein muß.[1])

*

So wären wir denn nach einer ziemlich ausgedehnten Rundreise wieder bei dem Ausgangspunkt unserer Betrachtungen — Dunstable — angelangt, und wollen nun einige historische Daten über die Werke des „Ahnherrn unserer Tonkunst" nachtragen, um uns dann seinen Kompositionen selbst zuzuwenden.

Die Werke Dunstable's, wie überhaupt diejenigen der „englischen Schule" verfolgte ein tragisches Geschick. An $4\,^1/_2$ Jahrhunderte waren sie ganz verschollen. Im Druck war keine einzige derselben überliefert[2]), und handschriftlich, dachte man, sei nichts erhalten. So erklären sich die vielen falschen Urteile, welche dieses Kapitel der Musikgeschichte betreffend sich Jahrzehnte, ja Jahrhunderte lang durch die wirklichen und die sogenannten Musikgeschichten fortgeschleppt haben. Indeß, — unermüdlicher Forscherfleiß hat in den letzten Jahrzehnten ganze Schätze musikalischer Manuskripte ans Licht gefördert.

Der erste, der eine Komposition von Dunstable publizierte, war Stephen Morelot. Dieser erste Pionier der Dunstable-Forschung war Dekan der juristischen Fakultät zu Dijon und Mitredakteur von Danjou's „*Revue de la musique religieuse, populaire et classique.*" Selbst nennt er sich „*ancien élève de l'école des Chartes, membre de la commission archéologique de la Côte-d'-Or*". Dieser fleißige Forscher machte im Jahre 1847 über Auftrag des französischen Ministeriums des öffent-

---

[1]) Eitner („Quellenlexikon") möchte Dunstabel's Geburt in das Jahr 1370, Davey („*History of music in England*") in das Jahr 1380 setzen. Nach ersterer Schätzung wäre er also im Jahre 1416 ca. 46, nach der letzteren 36 Jahre alt gewesen. Nach meiner eigenen Schätzung (geboren 1375) wäre er im 41. Lebensjahre gestanden. Er überlebte die kirchliche Musikreformation England's um $37^1/_2$ Jahre.

[2]) Ob vielleicht Forestyn oder Forestier, der in Petrucci's „Canti C" mit einigen Liedern vertreten ist, der Engländer Forest ist, vergl. S. 24, Anm. 4.

lichen Unterrichtes eine Studienreise nach Italien im Interesse der Reform des Kirchengesanges und machte bei dieser Gelegenheit wichtige Funde auf italienischen Bibliotheken, über welche ein Aufsatz in der „*Revue de la musique religieuse etc.*“ vom Jahre 1847, pag. 244 berichtete. Nachher durchforschte er als Mitglied der oben genannten Kommission die archäologischen Schätze der *Côte-d'-Or*. Das Ergebnis dieser Forschungen war eine im Jahre 1856 in Paris *(Librairie archéologique de V. Didron)* erschienene 28 Druckseiten (4⁰) und 24 Seiten Notenbeilagen starke Schrift „*De la musique au XVe siècle. Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon*“ publiziert als „*Extrait des Mémoires de la commission archéologique de la Côte-d'-Or.*“ Die erste Notenbeilage dieses Werkes war Dunstable's Lied „*O rosa bella*“, das, wie spätere Handschriftenfunde lehrten, wohl die am weitesten verbreitete Komposition Dunstable's gewesen sein mag. Morelot veröffentlichte das Lied in zwei Fassungen à 3 Stimmen, deren eine aus der vatikanischen Bibliothek stammt (wo sie den Namen Dunstable's trägt), während die andere anonym in einem Dijoner Kodex gefunden wurde. Nach Morelot's Publikation druckte Ambros das Lied im 2. Bande seiner „Geschichte der Musik“ ab. Riemann nahm es mit Unterlegung eines selbstgefertigten Textes und modernisierter Notierung in seine „Illustrationen zur Musikgeschichte“ (Wiesbaden 1893) auf.

Der zweite, bedeutend tatkräftigere Schatzgräber war Dr. Franz Xaver Haberl, auf dessen „Du Fay“-Studie (1885) wir schon öfter zu sprechen kamen. Zwar ist dieselbe bedauerlicherweise bis heute ohne jene würdige Nachfolge geblieben, die sie brauchte, um der Musikgeschichte mehr als Fingerzeige zu bieten, was aber Haberl erzielte, war eine bedeutende Hebung des Interesses für die wissenschaftliche Forschung über die Musik des 15. Jahrhunderts. Und wenn auch nach der Veröffentlichung seiner Studie noch 15 Jahre verstreichen mußten, ehe eine zweite Komposition, die mit Dunstable's Namen überliefert ist, im Drucke erschien, so hat doch schon Haberl durch Beschreibung der Trienter, Bologneser und Modenaer Codices eine so große Zahl von Kompositionen dieses Meisters nachgewiesen, daß alle früheren Urteile über Dunstable hinfällig wurden. Überdies hat er durch quellenmäßige Festlegung der Lebensdaten du Fay's den unzweifelhaften Beweis erbracht, daß Dunstable der älteste Meister des entwickelten Kontrapunkts, der Ursprung unserer Tonkunst somit wirklich in Großbritannien zu suchen sei, wohin ihn die Nachrichten der Alten verweisen.

Im Jahre 1900 wurden endlich in den „Denkmälern der Ton-

kunst in Österreich", 7. Band, neun Stücke von Dunstable aus den Trienter Codices publiziert (darunter auch das Lied „*O rosa bella*").

Im Dezember des gleichen Jahres erschien ein 10. Stück von Dunstable aus einem Manuskript des British-Museums in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft II. Jahrg. S. 14, spartiert von J. J. R. Stainer. An gleicher Stelle veröffentlichte Cecie Stainer eine thematische Liste von 46 Kompositionen, die mit dem Namen Dunstable's in den Bibliotheken von Trient, Modena, Bologna, Oxford, London (British Museum), und Old Hall (St. Edmunds College, Old-Hall)[1]) aufgefunden worden waren. Da dieses Verzeichnis leicht zugänglich ist, wird hier von einer neuerlichen Zusammenstellung Abstand genommen. Man wolle nötigenfalls in den Sammelb. der I. M. G., II. S. 8—16 nachschlagen.[2])

Die schon von Cecie Stainer publizierte Komposition erschien ein Jahr später nochmals in John Stainers „*Early Bodleian Music. Sacred et secular songs. (1901),*" einem monumentalen Werke, das noch eine andere, bisher nicht publizierte Komposition enthält, als deren Autor Dunstable sicherzustellen ist. Des weiteren aber will es mir scheinen, daß der in den letztgenannten Publikationen mit entzückenden Liedern vertretene Johannes le Grant kein anderer ist als Johannes Dunstable, ebenso wie Guillaume le Grant mit Guillaume du Fay identisch sein dürfte. Wenn man bedenkt, daß z. B. Perotinus immer als Perotinus Magnus genannt wird und daß auch sonst die Epitheta leicht zu Eigennamen gemacht wurden, wird man meiner Vermutung, die sich insbesondere auch auf kompositorische Eigenarten stützt, beipflichten. Wieso würden auch sonst gerade Johannes und Guillaume le Grant und keine Komponisten dieses Zunamens mit anderen Vornamen erscheinen?

* * *

Wir wollen uns nun die Aufgabe stellen, die Technik des Tonsatzes der „englischen Schule" genauer zu betrachten. Doch wie das anfangen? Wir können doch nicht aufs Geradewohl in die Archive hineingreifen?

---

[1]) Dabei geschah eigentlich zum erstenmale des so bedeutungsvollen Old-Hall-Ms. Erwähnung. Barclay-Squire's Artikel erschien erst ein Vierteljahr später (1901).

[2]) In Stainer's Verzeichnis vermisse ich eine in Grove's „*Dictionary*" erwähnte Komposition Dunstable's, die sich in London, British Museum, *Add. Ms.* 10336 befinden soll.

Da wird es denn angezeigt sein, auf die alte Erfahrung zu achten, daß wir am meisten durch das Vergleichen lernen. Und deshalb wollen wir uns zunächst eine Komposition heraussuchen, die, in verschiedenen Formen erhalten, uns durch Vergleichen und Zerlegen einen Einblick in die geistige Werkstätte der Komponisten gestattet.

Dazu ist keine andere Komposition besser geeignet, als Dunstable's Lied „*O Rosa bella*“. Die Geschichte dieses Liedes, welches die erste Komposition Dunstable's war, die in der Neuzeit bekannt wurde, soll uns daher zunächst beschäftigen und unseren Untersuchungen über den „englischen Stil des 15. Jahrhunderts“ eine feste Grundlage geben. —

---

5. Kapitel.

„O rosa bella."

Ein Stück praktischer Tonsatzlehre aus der Frühzeit des entwickelten Kontrapunktes.

> *„Quaelibet operatio musicae et cuiuslibet artis debet illius artis regulis mensurari."*
> Johannes de Grocheo.[1])

Von dem Liede *„O rosa bella"* sind bisher folgende Vertonungen und Bearbeitungen in handschriftlichen Vorlagen bekannt geworden:

I. 1. Eine Komposition im Trienter Kodex 90, fol. 362b; Kat.-No. 1075. Anonym, dreistimmig. (Publiziert in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich," 7. Band, S. 224.)

II. 2. Eine dreistimmige Komposition im *Cod. Urbin. lat. 1411* der *Biblioteca Vaticana* zu Rom, fol. 22. (Publiziert von Morelot *[„Dé la mus. au XV^e^ siècle"].*) Dieselbe enthält in der Überschrift den Namen Dunstable.

3. Die gleiche dreistimmige Komposition, anonym, im Kodex 362 der Universitätsbibl. zu Pavia, fol. 41.

4. Die gleiche dreistimmige Komposition, anonym, im *Ms. franç. 15123* der *Bibl. Nationale* zu Paris.

5. Zwei Stimmen (Superius und Tenor) dieser gleichen Komposition, anonym, in der *Bibl. Nationale,* Paris, *Ms. nouv. acquis. franç. 4379, fol. 1.*

6. Eine Stimme (Superius) dieser gleichen Komposition, auf fol. 30 desselben Manuskripts.

---

[1]) S. B. der I. M. G., I. 84.

III. 7. Eine Komposition mit sechs Stimmen im Trienter Kodex 89, fol. 119b; No. 575. — Drei Stimmen = No. II. Dazu drei andere Stimmen mit der Überschrift: „*Concordantiae O rosa bella cum aliis tribus ut posuit Bedingham et sine hiis non concordant.*" Die zweite und dritte dieser Stimmen hat jede noch die besondere Überschrift „*Concordans*".

IV. 8. Eine Komposition mit sechs Stimmen im Trienter Kodex 90, fol. 361b, No. 1074. — Drei Stimmen = No. II. (Im Supremum eine geistliche Textfarcitur). Dazu drei andere Stimmen mit den Überschriften: „*Gimel; alius Gimel; 2us Contratenor concordans cum ceteris (!) vocibus.*"

V. 9. Eine dreistimmige Komposition, anonym, im Kodex 295 zu Dijon, fol. 90. — Der Tenor ist gleich dem Supremum von No. II; die oberste Stimme bildet der Tenor von No. II, um eine Oktave nach der Höhe transponiert. Dazu eine selbständige 3. Stimme mit der Überschrift *Concordans*. (Publiziert von Morelot a. a. O.)

VI. 10. Eine einzelne Stimme mit der Überschrift „*Okeghen alius discantus super O rosa bella*" im Trienter Kodex 90, fol. 445a; Kat.-No. 1128.

VII. 11. Eine dreistimmige Komposition von Hert im Trienter Kodex 90, fol. 444b; Kat.-No. 1127.

VIII. 12. Eine dreistimmige Komposition von Jo. Ciconia im *Cod. Urbin. lat. 1411* der *Bibl. Vaticana* zu Rom, fol. 7 (schwarz notiert.) — (Publiziert in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich", VII. Band, S. 227.)

13. Dieselbe Komposition, anonym, in Paris, *Bibl. Nationale, Ms. nouv. acquis. franç. 4379 fol. 7.* (Mit den Textinitien „*O rosa bella*" und „*Salvator*".)

IX. 14. Eine dreistimmige Komposition, anonym, im Trienter Kodex 90, fol. 369b. Kat.-No. 1083. (Publiziert in den „Denkmälern", Seite 225.)

15. Dieselbe Komposition, anonym, im Kodex G. 20 der *Bibl. Commun.* zu Perugia.

16. Eine dreistimmige Komposition, anonym, im *Cod. germ. 810* der königl. Bibl. zu München (Walter'sches Liederbuch), fol. 39. — Supremum und Tenor =

No. 14 und 15. Dazu ein ganz anderer Contra. Textinitien: *„O rosa bella“* und *„Alafamire.“*

X. 17.—19. Drei deutsche Quodlibets im Berliner Liederbuch (*Ms. mus. Z. 98* [kl. quer 4°] kgl. Bibliothek, Berlin). Publiziert von Dr. Alfred Rafael in den Monatsheften für Musikgeschichte, 31. Jahrgang (1899). Der Diskant singt die Dunstable'sche Sopranmelodie, wie in No. II, III und IV. Tenor und Contra reihen kleine Liederfragmente aneinander. Der Diskant steht auf fol. 3^v und gilt für drei verschiedene Quodlibete, deren Tenor auf fol. 5^v, bezw. 7^v und 6^v und deren Contra auf fol. 9^v, 10^v und 10^r zu finden ist. Die sechs Potpourristimmen (3 zweistimmige Quodlibete) ohne das Superius *„O rosa bella,“* wurden schon 1876 von Eitner in „Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts“ (Beilage zu den Monatsh. für Musikgesch., Jahrg. VIII), Seite 1 bis 5, veröffentlicht.

XI. 20. Ein französisches Quodlibet mit dem *cantus firmus* *„O rosa bella“* im Supremum (ebenso wie in No. 17 bis 19). — Erhalten ist nur der Anfang desselben, der von Tinctoris im *„Proportionale musices“* *Liber III, cap. IV.* (Couss., *scr. IV.* S. 173b) mitgeteilt wird.

XII. Drei verschiedene Messen über dem Liede *„O rosa bella“* nach der Fassung in No. II. (NB. Sollen im nächsten Bande der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ erscheinen.)[1]) Und zwar:

21. Eine ganze Messe *(Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus, Agnus)*, dreistimmig, im Trienter Kodex 88, fol. 363b—372a, Kat.-No. 475—479.

22. Eine ganze Messe (dito), vierstimmig, im Trienter Kodex 89, fol. 330b—339a, Kat.-No. 715—719.

23. Dieselbe Messe im Kodex *V. H. 10* der *Bibliotheca Estense* zu Modena als No. 9.

---

[1]) Der betreffende Band der „Denkmäler“ ist während der Vollendung dieses Buches bereits erschienen, konnte aber nur mehr teilweise berücksichtigt werden. Meine Untersuchungen über die Messen beruhen auf selbst abgenommenen Kopien aus den Trienter Codices. Man vergleiche das Vorwort.

(Liedvertonungen des Textes *„O rosa bella“:*

24. Ein *„Officium super »o rosa bella«“ (Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus, Agnus)*, dreistimmig, im Trienter Kodex 90, fol. 420b—428a, Kat.-No. 1114—1119.

*

Wir wollen zunächst die verschiedenen Formen des Liedes *„O rosa bella“* betrachten und erst nachher die Messen besprechen.

* * *

Von den **Liedvertonungen des Textes *„O rosa bella“*** verdient die mit Dunstable's Namen überlieferte Komposition das größte Interesse; schon deshalb, weil sie in einer ganzen Reihe von Handschriften vorliegt und wir zu ihr nicht weniger als **14** verschiedene kontrapunktische Gegenstimmen besitzen.

Daß sich diese nicht ohne weiteres mit den drei ursprünglichen Stimmen zu einer 17stimmigen Komposition zusammenschließen lassen, ist selbstverständlich. Geht ja schon aus den verschiedenen Fundorten der einzelnen Stimmen hervor, daß nicht alle 17 Stimmen zusammen gedacht sein können.

Anders sieht die Sache betreffs der

beiden Tonsätze mit je sechs Stimmen

aus, welche wir als No. III und No. IV eingereiht haben.

Diese sollen uns zunächst beschäftigen. Dabei wird es unerläßlich sein, eine von der in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ (VII. Jahrg. S. 229 ff.) publizierten abweichende Lösung zu versuchen.[1])

* *

In der Einleitung des 7. Jahrgangs der „Denkmäler“ (S. XXIII) wird behauptet: „Bei den fünfstimmigen Kompositionen ist die Beobach-„tung zu machen, daß von den Contratenoren immer nur einer oder „höchstens zwei zu den Hauptstimmen, dem Superius und Tenor, passen,

---

[1]) Ich möchte nicht unterlassen, auch an dieser Stelle den Herausgebern des in Rede stehenden Bandes der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, den Herren Professoren Dr. Guido Adler und Oswald Koller, meinen herzlichsten Dank für ihr mir bewiesenes liebenswürdiges Entgegenkommen bei Benutzung der Trienter Manuskripte auszusprechen. Auch lege ich Wert darauf, besonders zu betonen, daß mir nichts ferner liegt als die so hervorragenden wissenschaftlichen Verdienste der genannten beiden Forscher nicht in vollem Maße zu würdigen. Weder Dankespflicht noch Hochachtung darf mich aber natürlich dazu verleiten, dort, wo es das Interesse der Wissenschaft gilt, mit der eigenen Ansicht hinter dem Berge zu halten. Bin ich doch

zwei Tonsätze mit je 6 Stimmen.)

„so daß hier eigentlich drei- oder vierstimmige Kompositionen mit Contra's „zur Wahl vorliegen. Am kompliziertesten tritt diese Erscheinung bei „der Dunstable'schen Bearbeitung der „*Rosa bella*“ auf, wo der ur-„sprünglichen, dreistimmigen Komposition nicht weniger als sechs Wahl-„stimmen hinzugefügt sind. Eine wirklich mehr als vierstimmige Kom-„position ist nur No. 667: „*In gotes namen faren wir.*“ (Diese Komposition ist achtstimmig!).

Ebenso heißt es von dem Liede „*O rosa bella*“ im Revisionsbericht auf S. 289: „Von den sechs hinzugefügten Stimmen stimmt immer nur „eine zu der ursprünglichen Komposition.“ —

Dieser Ansicht kann ich mich nicht anschließen; denn:

1.) Wenn Wahlstimmen vorliegen, so ist dies gewöhnlich in den Trienter Kodices handschriftlich angemerkt. So steht z. B. bei einer fünfstimmigen Komposition im Trienter Kodex 92, fol. 187b (Kat.-No. 1540), bei der 3. Stimme: „*Concordans cum alio et sine alio*“, bei der 5. Stimme: „*concordans per se*“. Bei einer anderen fünf Stimmen enthaltenden Komposition im Kodex 91, fol. 60b (Kat.-No. 1183), steht hinwiederum: „*Contra 1us: concordans cum duobus discantibus, Tenor: concordans cum primo discantu et contra sequente, Contra 2us: concordans cum tenore et primo discantu.*“ — Das sind so zwei Beispiele für viele.

überzeugt, daß die Herausgeber der „Trienter Codices“ die Letzten wären, die mir für ein Verschweigen von Verbesserungsvorschlägen Dank wissen würden. Weit eher glaube ich das Gegenteil annehmen zu dürfen: Die ganze Beschaffenheit der „Trienter Codices“ mit ihren so überaus korrumpierten Lesarten, ihrer oft schwer zu entziffernden Schrift etc. etc. läßt es in manchen Fällen — so insbesondere bei dem vorliegenden kompliziertesten von allen — geradezu unmöglich erscheinen, daß gleich der erste Lösungsversuch ein vollbefriedigendes Resultat liefere und als alleinberechtigt gelte. Dabei die immense Größe des Arbeitsmaterials, das auf den Schultern der Herausgeber lastete! (Die Trienter Codices enthalten 1585 Kompositionen!) Bedeutet da nicht jeder zweite Lösungsversuch eine willkommene Mitarbeiterschaft? . . . Daß ich nicht das Bedürfnis habe, aus Krittelsucht den „Revisor“ zu spielen, wird man mir wohl glauben. Daß der vorliegenden Untersuchung mit bloßer Kritik auch nicht gedient wäre, ist ebenso selbstverständlich. Denn nicht rückwärts, sondern vorwärts müssen wir schauen, falls dieses Kapitel die ihm gestellte Aufgabe [vgl. S. 158] erfüllen soll. Einem klar ins Auge gefaßten Ziele zustrebend, ist daher das Ebnen des Weges für uns lediglich — Mittel zum Zweck. Dasselbe erfordert allerdings, daß wir Hindernisse aus dem Wege räumen, d. h. die unserer Beweisführung entgegenstehenden Ansichten widerlegen, was umsoweniger zu vermeiden ist, als es mir obliegt, mich für jede Note, die ich in meinen Notenbeilagen anders setze als die Herausgeber der „Denkmäler“, durch Bezugnahme auf die Handschrift zu rechtfertigen.

2.) Dagegen lautet im Kodex 89, fol. 120a, die Überschrift zu den drei Stimmen Bedingham's: „*Concordantiae* (Plural!) *O rosa bella cum aliis tribus (!) ut posuit Bedingham et sine hiis (!) non concordant* (Plural!).“

Und in Kodex 90, fol. 362a, heißt es: „*Gimel; alius Gimel; Contratenor, concordans cum ceteris (!) vocibus.* — Diese Beischriften sprechen mit vollster Klarheit für die Annahme, daß in beiden Fällen die sechs beisammen stehenden Stimmen wirklich sechsstimmige Tonsätze bilden.

3.) Nach der Spartierung der „Denkmäler“ stimmt keine einzige der sechs hinzugefügten Stimmen tadellos zu den drei ursprünglichen.

Wir wollen daher zunächst jede der sechs zukomponierten Stimmen allein für sich betrachten und mit den drei Urstimmen[1]) zu konkordieren suchen. Vorauszuschicken sind die drei Dunstable'schen Originalstimmen mit ihren verschiedenen Lesarten. (Siehe Beilage 1 und 2.)

*

Betrachten wir die Liste der Lesarten (Beilage 2), so fällt zunächst auf, daß die beiden sechsstimmigen, d. h. sechs Stimmen enthaltenden Fassungen der Trid. Handschrift keinen Taktwechsel nach Takt 40[2]) vorgezeichnet haben.

Dies lediglich einem Versehen des Kompilators zuschreiben zu wollen, (indem dieser in allen zwölf Stimmen das Zeichen ○ einzutragen vergessen hätte,) muß für ausgeschlossen gelten. Im Gegenteil: Die Änderung im Sopran, Takt[2]) 41/42, sowie die melodischen Formen sämtlicher Füllstimmen zeigen deutlich, daß die Vorzeichnung C bis zu Ende zu gelten hat. Um die Konkordanzen, Gimel etc. im $\frac{3}{2}$-Zeitmaß (○) darzustellen, muß denselben Gewalt angetan werden. Im C-Zeitmaß nehmen sich alle Stimmen viel besser aus.[3]) Ich lasse daher — entgegen dem von den Herausgebern der „Denkmäler“ gewählten Verfahren — die Handschrift an dieser Stelle unverändert. Denn ebenso in dieser, wie in anderen

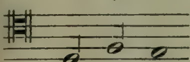
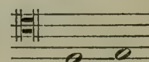
---

[1]) Ich gebrauche das Wort „Urstimme“ der Kürze halber zur Bezeichnung der ursprünglichen, von Dunstable selbst herrührenden Stimmen.

[2]) Takt im Sinne von *tempus;* jener Zeitraum, der in der Übertragung durch Vertikalstriche abgegrenzt wird. Man darf natürlich nicht den modernen Taktbegriff supponieren.

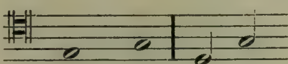
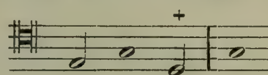
[3]) Auch die Berliner Fassung von Dunstable's Supremum, sowie der Hert'sche Satz, der unverändert Dunstable's Supremum enthält und der Ockeghem'sche „*Alius discantus*“ haben keinen Taktwechsel!

Besonderheiten der drei Originalstimmen in der Trienter Fassung liegen Änderungen vor, welche zum Zwecke der Reinheit der Harmonie des mehr als dreistimmigen, durch Hinzufügung neuer Stimmen erzielten Satzes absichtlich vorgenommen wurden.

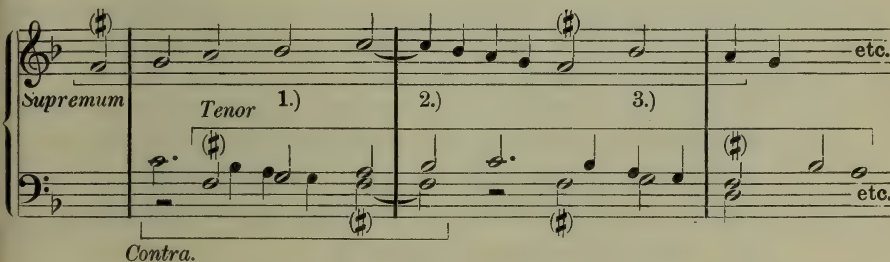
So lautet z. B. in Takt 18 des Tenors die gewöhnliche Fassung: , hingegen hat die Tridentiner Handschrift: 

Warum? Zur Vermeidung der Oktavparallelen mit dem ersten Gimel.

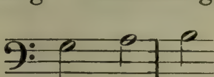
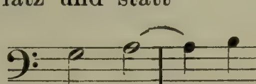
Oder: Im Contra, Takt 28/29 lautet die gewöhnliche Form:

; die Trident. hat: 

Warum? Der Harmonie der Konkordanzen zuliebe (ungeachtet der Kollision des $\overset{+}{d}$ mit dem *es* des Soprans)[1]. Usf. — Am interessantesten ist die Änderung im Tenor, Takt 48. Nach der ursprünglichen Fassung war eine genaue Nachahmung zwischen Supremum, Tenor und Contra beabsichtigt, und zwar derart:



So ist die Pavianer Fassung. — Nun ergibt aber die genaue Nachahmung bei 1.), 2.) und 3.) sehr scharfe Durchgänge. Im dreistimmigen Satze sind diese ganz erträglich, da man den melodischen Verlauf jeder Stimme verfolgen kann; im mehrstimmigen Satz aber sind sie unbrauchbar, erscheinen nur als harmonische Trübungen, und müssen beseitigt werden. Dazu dient stets jenes Mittel, von welchem schon oben (bezüglich Takt 28/29 des Contra) die Rede war: rhythmische Veränderung. Zunächst greift diese bei 2.) Platz und statt

 singt der Tenor: 

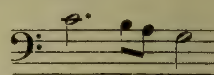
Dadurch entfällt die Kollision mit dem Supremum. Dieses ist

[1]) Wem diese Dissonanz zu scharf ist, der mag *d* in *fis* korrigieren.

die Fassung des Vatikanischen Ms. — Nun wird auch der scharfe Durchgang ad 3.) auf dieselbe Weise aus der Welt geschafft; anstatt

 singt der Tenor: 

Dies ist die Fassung der Tridentiner Handschrift. — Nun vergaß aber Bedingham, von dem vermutlich die besprochene Korrektur herrührt, die im Tenor vorgenommene Änderung auch analog im Contra anzumerken. Dieses Versäumnis habe ich nachgeholt und lasse auf meine eigene Verantwortung auch den Kontra anstatt

 also singen: 

Dadurch wird die genaue Nachahmung mit dem Tenor, auf welche es Dunstable doch gewiß abgesehen hatte, wiederhergestellt, und gleichzeitig entfällt der scharfe Durchgang ad 1.).

*

Nun wollen wir die einzelnen, zu den drei Originalstimmen hinzukomponierten Stimmen der Reihe nach durchgehen.

Unsere Aufgabe dabei wird sein:

1.) Gegenüber den „Denkmälern“ die Handschrift an jenen Stellen zu restituieren, wo die handschriftliche Form besser ist als die in den „Denkmälern“ vorgenommene Änderung;[1])

2.) Fehler der Handschrift nach Maßgabe der Vereinbarkeit mit den drei Urstimmen zu korrigieren.

Dabei soll ganz im Sinne der „Denkmäler“ — also mit einstweiliger Ignorierung meiner eigenen Ansicht — zunächst keine Füllstimme mit einer andern Füllstimme in Beziehung gebracht und lediglich jene Korrekturen sollen vorgenommen werden, welche unbedingt erforderlich sind, um vierstimmige Sätze aus je einer der neuen und den drei ursprünglichen Stimmen zu erzielen. Das Hauptgewicht der zu diesem Zwecke vorzunehmenden Änderungen ruht natürlich auf dem guten Taktteil; doch wird unter Umständen auch der (scheinbar) schlechte Taktteil für die Harmonie zu berücksichtigen sein.[2])

* *

---

[1]) Keine bewußte Änderung, sondern nur ein im Stich unterlaufener Fehler liegt in Takt 39 der genannten Ausgabe vor. Das Supremum ist dort eine Terz zu hoch geraten und hat nicht *g f f e*, sondern *e d d c* zu lauten.

[2]) Man vergleiche zum Folgenden die Beilagen 1 und 3.

die drei Konkordanzen Bedingham's.)

In der ersten Konkordanz Bedingham's haben wir folgende Lesefehler (oder unzweckmäßige Korrekturen) der „Denkmäler“ richtig gestellt:

In Takt	wurde statt des in den „Denkmälern“ abgedruckten	das handschriftliche	restituiert. — Dadurch
4	*e*	*f*	entfällt die scheinbare Kollision mit den anderen Konkordanzen.
18	*g* (erste Note)	*a*	entfällt die scheinbare Kollision mit dem Contra und den anderen Konkordanzen.
22	*b* (letzte Note)	*a*	entfällt die scheinbare Kollision mit dem Contra etc.
30	*a* (letztes Achtel)	*g*	entfällt die scheinbare Kollision mit Tenor, Contra etc.

In Takt 43 lautet die Handschrift: 

Da muß entweder ad 1.) oder ad 2.) aus der Semibrevis eine Minima gemacht werden. Die „Denkmäler“ tun dies ad 1.); dadurch entsteht ein Unisono mit dem Supremum. Ich nehme ad 2.) eine Minima an und lasse ad 1.) die Semibrevis, wodurch dieses vermieden ist. — Ein Fehler der Handschrift liegt sonst nur in Takt 6 vor: die letzte Note muß *b* statt *a* lauten.

Im übrigen stimmt diese Stimme zu den drei Urstimmen.

*

In der 2. Konkordanz ist Takt 15—25 handschriftlich korrupt.[1]) Deshalb haben schon die Herausgeber der „Denkmäler“ einige richtige Korrekturen vorgenommen. So ist in Takt 17 die letzte Note *d* richtig in *c*, in Takt 19 *c* richtig in *d* korrigiert worden, an dieser Stelle müssen aber aus den gleichen Gründen auch die folgenden Noten *a* und *g* in *b* und *a* korrigiert werden, und zwar wegen sonstiger Kollision mit Tenor und Contra. Doch auch sonst wimmelt es in den wenigen Takten 15—26 von handschriftlichen Fehlern, die ausgemerzt werden müssen, soll die Stimme brauchbar werden.[2])

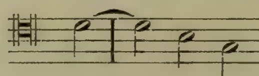
[1]) Dies konstatiert auch Cecie Stainer, S. B. der I. M. G., II. 1.

[2]) Der Fehler besteht gewöhnlich darin, daß der Schreiber um eine Stufe zu tief geschrieben hat.

(Die zu No. II zukomponierten sechs Stimmen:

So muß in

Takt	statt	. . . stehen	wegen sonstiger
15	*f* (♯)	*g*	Kollision mit Tenor und Supremum.
16	*g*	*f* (♯)	„ „ Supremum.
17	*c e f*	*d f g*	„ „ Supr., Tenor und Contra(!).
18	*g*	*f (a?)*	„ „ Contra.
21	*c* (erste Note)	*b*	„ „ Supr. und Tenor (und wegen Nachahmung mit diesen beiden Stimmen.)
22	*f*	*g*	Kollision mit Supremum. (Nachahmung!)
23	*a b c*	*b c d*	„ „ Tenor, Supr. und Contra(!).
24/25	*c d*	*d e* (♭)	„ „ Supremum und Tenor.

Takt 1—15 und 26—50 sind handschriftlich fehlerlos. Dafür macht sich ein Lesefehler der „Denkmäler“ in Takt 6/7 störend bemerkbar: der Bindebogen  ist falsch. Durch seinen Wegfall tritt das Dreiklangsthema „*O rosa bella*“, wie es in allen Stimmen wiederkehrt, auch in dieser Konkordanz deutlich hervor, und der Text „*O rosa bella*“ hat schon auf die letzte Note in Takt 6 einzusetzen.

Nun harmoniert auch die 2. Konkordanz mit den drei Urstimmen.

*

In der 3. Konkordanz ist es den Herausgebern der „Dkm.“ nicht geglückt, die richtige Lösung zu finden. Die erste Hälfte dieser Stimme ist nämlich handschriftlich insoweit fehlerhaft, als eine Semibrevis (und zwar das *g* in Takt 25) zuviel steht. Die Korrektur der „Denkmäler“ traf aber eine andere Note, nämlich die Longa *g* in Takt 7/8, welche ohngeachtet der Konsequenzen dieser Verschiebung auf eine Brevis reduziert wurde. Unterdrückt wurde ferner der Doppelklang *d-fis,* welcher als Abschluß des 1. Teiles (Takt 26) zu stehen hat und deutlich beweist, daß die handschriftliche Brevis daselbst lediglich der bei Fermaten wiederholt auftretenden ungenauen Schreibung[1]) entspringt und mit der

[1]) Ähnliche Erscheinungen zeigt der Hert'sche Satz „*O rosa bella*“ *(Cod. Trid. 90 fol. 444b)* Takt 29. In sämtlichen Stimmen steht ◇ anstatt ▭. In Okeghem's „*alius discantus*“ steht ▭ anstatt ◇, in dem Gimel zu „*O Rosa bella*“ *(Cod. Trid. 90 fol. 362a)* Takt 26 ◇ statt ▭, in dem Berliner Quodlibet „*O Rosa bella*“ ▭ statt ◇ etc. etc.

𝄐 in den übrigen Stimmen identisch ist. Bei meiner Lösung verschwinden die Disharmonien, welche bei der Publikation der „Denkmäler“, insbes. in den Takten 11, 13, 14, 15, 20, 21, 23 etc. zum Vorschein kamen, vollständig. Auch die Änderungen, welche die „Denkmäler“ in Takt 15 (recte 16) vornehmen zu müssen glaubten: *g a f a* statt des handschriftlichen *g b f a* und Takt 26: *d* statt des handschriftlichen {*fis* *d* entfallen wieder und das handschriftliche Original harmoniert ohne die geringste Änderung. In Takt 30/31 ist *a* nur ein Lesefehler der „Denkmäler“ statt des handschriftlichen (und auch harmonisch einzig möglichen) *g*.

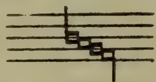
*

Auch im 1. Gimel ist den „Denkmälern“ die richtige Lösung nicht gelungen. War es bei der 3. Konkordanz die 1. Hälfte, so ist es hier die 2. Hälfte, welche unbrauchbar ist. Allerdings versuchten die Herausgeber der „Denkmäler“, vermeintliche Fehler der Handschrift zu verbessern, indem sie den handschriftlichen Schluß ⌈*a g f e*⌉ (Ligatur) in ⌈*g f e d*⌉ verwandelten. Ist das schon eine große Freiheit, da doch bei der Schlußkadenz am wenigsten ein Schreibfehler angenommen werden kann, so erweist sich die Stimme in ihrem sonstigen Verlauf noch weniger brauchbar und ergibt nach den „Denkmälern“ fast fortwährend (bes. in Takt 29, 32, 35, 41, 42, 45, 49, 50, 51) arge Diskrepanzen. — Doch ist die richtige Lösung gar nicht so schwer zu finden:[1]) Sowohl die Schlußkadenz als die Kadenzen in Takt 29, 32 und 35 geben einen deutlichen Fingerzeig. Die bekannte Kadenzformel

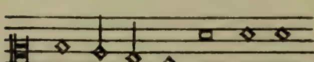
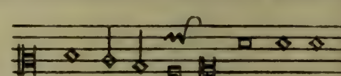


mündet nämlich ausnahmslos auf die Oktave des Grundtons der betreffenden Kadenz oder auf den Grundton selbst aus; also bei einer *C*-Kadenz auf *c*, bei einer *G*-Kadenz auf *g* etc. Daß diese Kadenzformel auf die Sext (!) des Grundtones ausläuft (wie dies nach der Lösung der „Denkmäler“ in Takt 29 der Fall ist) ist ebenso unmöglich wie in der Kadenz, Takt 32/33, der Abstieg  auf die Sext *b* des Grund-

[1]) Merkwürdigerweise wußte auch Cecie Stainer, die bezüglich der 3. Konkordanz eine richtige Vermutung aussprach, mit dieser Stimme, obwohl sie deren Auflösung tadelt, gar nichts anzufangen (s. *„Dunstable and the various settings of O Rosa Bella“*; S. B. der I. M. G., II. 1). — Ich möchte hinzufügen, daß der größere Teil der Fehler, so auch der in Rede stehende, so offenkundig ist, daß ich die richtige Konjektur bereits aus der Betrachtung der Publikation erkannt und meine Vermutungen an der Handschrift lediglich überprüft habe.

tons *d*. (NB. Wo der Contra *a* hat! Guter Taktteil!) Das Gleiche gilt von der Kadenz in Takt 35 und von der handschriftlichen Schluß-kadenz . Überall käme der Gimel auf die Sext des Grundtons zu liegen und würde auch sonst entsetzlich dissonieren. — Alle diese Diskrepanzen fallen mit einem Schlage, wenn wir folgende Korrektur vornehmen: Von Takt 27 ab gilt nicht Mezzosopran- sondern Sopranschlüssel (— geradeso wie beim Tenor der Hert'schen *„O rosa bella“*! —); denn dies ist das Mittel, um aus der Sext die Oktav des Grundtons in der Kadenz zu machen. Diese Schlüsseländerung hat der Schreiber der Trienter Kodices anzumerken vergessen. Daß sie in seiner Vorlage, wenn diese richtig war, stand, erklärt sich zur Genüge aus der Absicht, die Hilfslinie, welche andernfalls schon im folgenden Takt (28) notwendig geworden wäre, zu vermeiden.

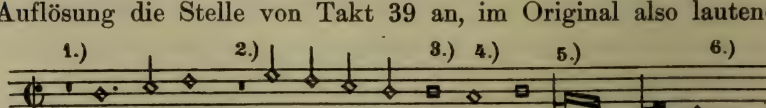
Zum Überfluß liegt ein kumulativer Schreibfehler vor, indem der Abschreiber gleichzeitig mehreres übersehen hat. An derselben Stelle, wo der neue Schlüssel vergessen wurde, fehlt nämlich auch das Fermatenzeichen (welches sich in allen andern Stimmen findet) und statt ▫ steht ◇. Es liegen also drei Schreibfehler nebeneinander vor und anstatt

 hat es zu heißen 

Damit fallen alle Schwierigkeiten. Die Schlußkadenz bleibt in ihrem Rechte *(c b a g)*, die Kadenzen in Takt 29, 32 und 35 sind richtig gestellt und münden auf die Oktave des Grundtones aus, und was sonst noch zu korrigieren ist, sind Kleinigkeiten, die gegenüber jenem Hauptfehler geringfügig erscheinen. So muß

in Takt 25 statt *c b b* richtig *c a b* stehen wegen sonstiger Kollision mit Tenor und Contra,
„ „ 30 „ *f* (letzte Note) „ *g* „ wegen sonstiger Kollision mit Tenor (und Melodie!),
„ „ 38 „ *a f* „ *a g (b g?)* „ wegen sonstiger Kollision mit Tenor, Contra und Supremum.

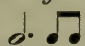
In ihrer handschriftlichen Fehlerhaftigkeit am schwierigsten ist für die Auflösung die Stelle von Takt 39 an, im Original also lautend:



Da muß entweder die Pause ad 1.) oder die ad 2.) entfallen. Die „Denkmäler“ ließen die zweite weg, wobei dann *b* (im Gimel) mit dem *a* in

der 1. Gimel; der 2. Gimel.)

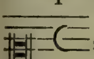
Tenor und Contra kollidiert; ich lasse die 1. Pause weg, wodurch die Reinheit des Satzes gewahrt bleibt. Die Stelle von 3.) bis 6.) läßt zweierlei Lösung zu: Entweder man liest ad 3.) statt ◘ eine ◇, dann entfällt der eigentümliche Leittonvorhalt ad 4.), doch muß in diesem Falle  aufgelöst werden, was inkorrekt ist. Deshalb gebe ich der zweiten Art, welche den Leittonvorhalt als richtig anerkennt, den Vorzug, lasse ad 3.) die Brevis ungeändert, korrigiere aber hier *g* in *a* und ad 5.) *f* in *g* — wegen sonstiger Kollision mit allen drei Urstimmen —. Dies ist die zweite Lösung. Nicht unbedingt erforderlich, aber empfehlenswert sind auch folgende Verbesserungen:

Takt 10 statt *f* besser *g* wegen Kollision mit Contra und Tenor.
„ 11 „  „  analog zu Tenor und Contra, Takt 47 u. 48.
„ 45 (47)[1]) statt *c* vielleicht *a*.

Ein Dissonanzen verursachender Lesefehler der „Denkmäler“ liegt in Takt 12 vor: *gfedg* statt des richtigen handschriftlichen *gf*(♯)*f*(♯)*eg* [Kadenzformel!]. Richtig korrigiert haben die „Denkmäler“ in Takt 13 das handschriftliche *e* in *d*.

Nach diesen Verbesserungen im Sinne des Komponisten (— handelt es sich doch zum größten Teil um Richtigstellung der von den lässigen Abschreibern verschuldeten Fehler! —) scheint auch der Gimel tadellos mit den drei Urstimmen zu harmonieren.

*

Im 2. Gimel ist in der Handschrift durchwegs Altschlüssel vorgezeichnet. (Vergl. den thematischen Katalog der „Denkmäler“.) Als Tempuszeichen steht ◯. Beides ist zweifellos falsch, die Änderung in , wie sie die „Denkmäler“ vornehmen, ist die richtige. Auch folgende Stellen bedeuten richtige Korrekturen der „Denkmäler“.

Takt 24 *f b g* statt des handschriftlichen *f a g*.
„ 26  „ „ 
Auch in „ 2 *e c* „ „ „ *e d* ist richtig korrigiert, aus gleichen Gründen und mit gleichem Rechte (wegen Kollision mit allen drei Urstimmen) muß aber auch in Takt 3/4 *f g a* in *g a b* korrigiert werden. Ebenso haben die „Denkmäler“ in Takt 18 *b* richtig in *c* korrigiert; das folgende *g* ist aber nicht in *a* zu korrigieren (sonst

[1]) 45 nach meiner Zählung in Beilage 1. und 3. ohne Taktwechsel in Takt 41. — (47) bei Taktwechsel in Takt 41 nach der Zählung der „Denkm.“

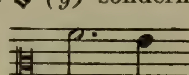
entsteht Kollision mit dem Supremum), es bleibt vielmehr das handschriftliche *g*.

Wie schon die bisherige Betrachtung gezeigt hat, ist der *alius Gimel* recht korrupt. Er bedarf noch folgender Korrekturen:

Takt	muß	in	korrigiert werden wegen sonstiger
10	*c*	*b*	Kollision mit Tenor und Supremum.
23	*c*	*b*	„ „ dem Contra.
28/29	*g f*	*a g*	„ „ Tenor und Contra.
30	*e f*	*f*(♯)*g*	„ „ dem Tenor.
45 (47)[1]	𝅗𝅥 𝅝	𝅝 𝅗𝅥	„ „ dem Tenor. (Eintritt!)

Lesefehler der „Denkmäler“ an deren Stelle das handschriftliche Original zu setzen ist, liegen vor in

Takt 9/10: Nicht ◇̣ (*g*) sondern ◇

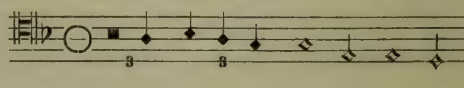
und „ 46 (48): „  sondern  steht in der Handschrift.

Darüber, ob ◆ ◆̣ mit 𝅗𝅥. ♩ (wie in den „Denkm.“) oder mit 𝅝 𝅗𝅥 (3) richtiger aufgelöst ist, ließe sich bei dieser Stimme streiten, da eigentlich ○ vorgeschrieben ist, dieses Zeichen jedoch von uns als unrichtig zurückgewiesen wurde. Derartige Hemiolen sind in Takt 20, 25, 30, 46 (48). In den übrigen Stimmen, welche (vorgezeichnet haben, ist meines Erachtens ◆ ◆̣, ■ ◆ durchwegs mit 𝅝 𝅗𝅥 (3), ▭ 𝅝 (3) wiederzugeben. Es ist nicht gut anzunehmen, daß ◆ ◆̣ und ◇ · ◇̣ identisch seien; denn beide Formen kommen nebeneinander in einer und derselben Zeile vor. Wozu wären für eine und dieselbe Sache zweierlei Bezeichnungen? Es scheint also nicht zu billigen, daß die „Denkmäler“ ausnahmslos ◆ ◆̣ mit ◇. ◇̣ wiedergeben.[2])

*

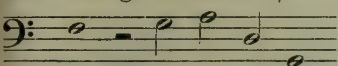
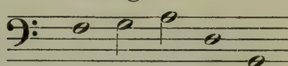
[1]) Siehe S. 171, Anm. 1.

[2]) Die Schwärzung bezeichnet in der Mehrzahl der Fälle Triolen. Übrigens findet sich auch unsere moderne Triolenschreibung mit der Ziffer 3 schon im 15. Jahrhundert und wird speziell von Busnois reichlich verwendet. So sagt Tinctoris (*„Proport. mus.“ III. 4.* [Couss., *scr. IV. 174a]): „. . .* ***Busnois*** *unicus dissidet, qui suas emyolias per impletionem notarum designatas suppositione istius cyphrae 3 iterum et iterum signat, ut patet in isto moteto suo «Animadvertere»“:*



der 2. Gimel, der Secundus Contratenor.)

Der Secundus Contratenor ist quer über die beiden Seiten fol. 361 b und 362 a hinübergeschrieben. Die Linien für ihn sind erst nachträglich auf dem unteren, freien Rande gezogen worden und überragen beiderseits den für die übrigen Stimmen gezogenen Randstrich. Auch die Farbe der Tinte zeigt, daß diese Stimme erst später zu den fünf schon vorhandenen hinzugeschrieben wurde. In welchem Sinne sagt die Beischrift: „*Concordans cum* ***ceteris(!)*** *vocibus.*“ Durch diesen Zusatz wird Cecie Stainer's Verdacht, diese Stimme sei von einer anderen Komposition verloren gegangen, entkräftet. In Takt 7/8 dieser Stimme ist im Manuskript eine Lücke[1]), die sich aber leicht ausfüllen läßt, da es sich um eine Kadenz handelt. Ich lasse den Secundus Contra das untere *g* (*G*) nehmen, weil das obere (*g*) schon der Tenor Dunstable's inne hat.

Eine unzweckmäßige Abweichung der „Denkmäler“ von der Handschrift liegt in Takt 3/4 vor. Die handschriftliche Fassung  ist an Stelle von  zu restituieren; ebenso ist in Takt 46 (48) das handschriftliche *b a* an Stelle von *b b* zu setzen. Richtig korrigiert wurde dagegen in den „Denkmälern“ Takt 15 (3. Note) das handschriftliche *a* in *g*. Weitere Korrekturen sind aber noch erforderlich:

In Takt	muß statt	... stehen	wegen sonstiger
19	*g*	*a*	Kollision mit dem Supremum.
42	*f*	*e* oder *g*	„ „ Tenor und Supremum. (So entfällt auch der Septimsprung.)
49 (51)	*g*	*a*	Kollision mit Tenor und Supremum.

Sonst ist diese Stimme fehlerfrei.

* *

So hätten wir glücklich sechs verschiedene vierstimmige Sätze ausprobiert, ohne den geringsten Seitenblick von einem derselben zu einem

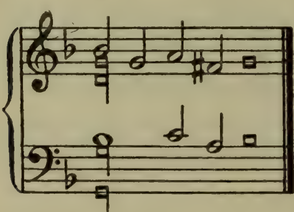
Diese Bezeichnung nennt Tinctoris *„superflue, quia pro signo sufficit notarum impletio“*. — Busnois' Vorläufer in dieser Art der Notierung der Triolen scheint der Engländer Pycard zu sein, dessen Kompositionen im Old-Hall-Ms. bereits diese Notierung aufweisen (siehe S. B. der I. M. G., II. S. 370). — NB. In obigem Beispiel soll wohl die erste Note eine ◆ sein.

[1]) Der Revisionsbericht der „Denkmäler“ schreibt dieselbe irrtümlich dem Gimel zu.

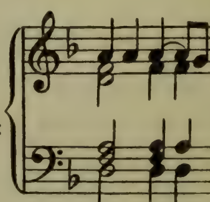
andern zu werfen. Haben wir doch jede der in Frage stehenden sechs Füllstimmen lediglich zu den drei Urstimmen in Beziehung gesetzt.

Doch nun wollen wir einmal das Ergebnis unserer Einzelreinigungen übersichtlich ins Auge fassen und untersuchen, ob nicht die drei Urstimmen mit den drei Konkordanzen einerseits, mit Gimel, alius Gimel und 2us Contra andererseits sich zu zwei sechsstimmigen Tonsätzen vereinigen lassen, wie dies die Überschriften mit großer Wahrscheinlichkeit nahe legen. Und siehe da: Wir brauchen auch nicht ein Strichelchen zu ändern und haben zwei sechsstimmige Lieder vor uns.

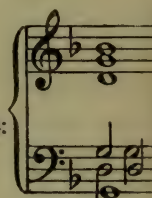
Beide sechsstimmigen Fassungen ergeben ganz überraschend prächtige, volle Harmonien, die durch ihre weite Lage an wichtigen Stellen gar keinen Zweifel darüber lassen, daß sie wirklich in dieser Vielstimmigkeit gedacht sind. Man sehe nur z. B. im Bedingham'schen Satze das Ende:



oder Takt 27:

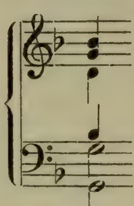


oder Takt 44:

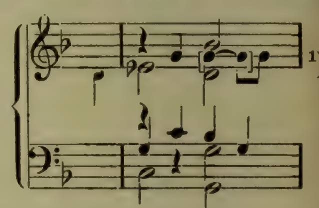


oder in dem sechsstimmigen Satz mit Gimel, alius Gimel und 2us Contra:

Takt 29:



oder die frappierende Modulation in Takt 10:



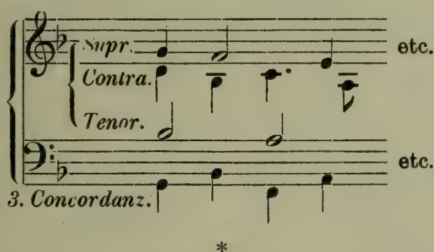
Überdies läßt sich auch *e contrario* der Beweis der Sechsstimmigkeit führen: Die Verbindung der drei Originalstimmen Dunstable's mit einer einzigen Füllstimme, insbesondere einer einzelnen Baßstimme ergibt oft eine augen(und ohren-)fällige Unmöglichkeit.

Wir wissen nämlich von den Theoretikern, daß die weiteren Harmonie-Intervalle nur im vielstimmigen Satze Verwendung fanden, und

[1]) Das eingeklammerte *g* beruht auf einer von mir vorgenommenen Korrektur. Wem diese nicht behagt, der lasse die Note einfach weg; die Harmonie erleidet keine Beeinträchtigung. Alles andere ist handschriftlich, somit die plagale Mollkadenz mit dem originellen Schritt zur aufliegenden Oberterz kompositorische Absicht.

die Praxis lehrt, daß drei- und vierstimmige Sätze stets mit kleineren Intervallen und um so zahlreicheren Kreuzungen der Stimmen arbeiten. Nun betrachte man z. B. die 3. Konkordanz, und auf den ersten Blick muß einem klar werden, daß diese Stimme allein zu den drei Urstimmen nicht gedacht sein kann:

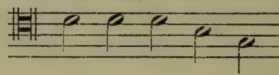
Dunstable's dreistimmiger Satz hat drei beinahe gleich hohe Stimmen *(voces aequales)*; bald ist das Supremum seinem Namen zuwider die tiefste, bald der Tenor, bald der Contra die höchste Stimme. Zwischen zwei Nachbarstimmen gibt es nie ein größeres Intervall als eine Quint. Hingegen: Zwischen der 3. Konkordanz und der nächstbenachbarten Urstimme sind regelmäßig Oktav-, Dezim-, ja Duodezimintervalle. Da ist es doch klar, daß zwischen hinein andere Stimmen gedacht sind. Man sehe z. B. Takt 16

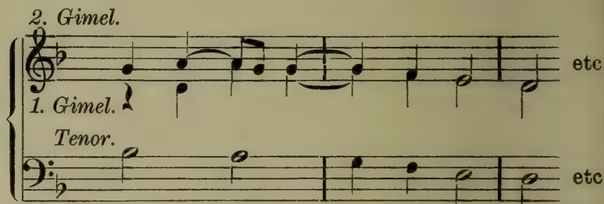


Wir kommen also auf drei verschiedenen Wegen[1]) zu demselben Resultat: Wir haben es mit zwei sechsstimmigen Tonsätzen zu tun, die für uns um so wertvoller sind, als sie, soweit bisher bekannt geworden, nach dem berühmten Kanon „*sumer is icumen in*“ die ältesten erhaltenen sechsstimmigen Stücke sind und für den Stand der „englischen Schule“, insbesondere für deren Kenntnis einer gewissen Harmonielehre Zeugnis ablegen.

Dieser offenkundigen Sechsstimmigkeit steht es nun keineswegs entgegen, daß wir bisweilen Oktavparallelen oder Unisonoschritte zweier Stimmen finden. Denn dieselben sind schon in den vierstimmigen Sätzen, die aus der Verbindung einer Füllstimme mit den drei Urstimmen resultieren, überreichlich vorhanden, ganz besonders in den Gimeln, welche 1—2 tempora lang im Unisono oder in Oktaven mit dem Tenor einherschreiten. Da dies beide Gimel tun, so stehen naturgemäß — aber erst als Folgeerscheinung — die beiden Gimel auch untereinander in

[1]) Erstens: Durch Berücksichtigung der handschriftlichen Überschriften (siehe S. 164). Zweitens: Durch die positive Probe, daß die sechsstimmigen Harmonien möglich sind (siehe S. 174). Drittens: Durch den Beweis *e contrario* (siehe S. 174/5).

dem gleichen Verhältnis. Dies geschieht besonders an Stellen, wo ein Thema deutlich hervorgehoben werden soll, z. B. in Takt 8/9: Tenor, Gimel und alius Gimel unisono: 

Oder in Takt 15ff: 

Dieser Umstand legt die Vermutung nahe, daß Gimel in diesem speziellen Falle die Bezeichnung einer Instrumentalstimme sei, welche sich der Gesangsstimme derart verschwistert, daß sie dieselbe bald umspielt, bald verstärkt. Diese Vermutung scheint in dem für eine Singstimme fast zu großen Umfang, in welchem sich die Gimel bewegen, eine weitere Stütze zu finden. Auch der 2^{us} Contra scheint eine Instrumentalstimme zu sein, denn einem Sänger würde man wohl zu jener Zeit keine solchen Septimsprünge, Nonensprünge etc. (z. B. Takt 3, 5, 17/18 etc.) zugemutet haben. Auch der Ochetus in Takt 49 ff. scheint einer Singstimme nicht zu entsprechen, wie überhaupt der Textlegung öfter (z. B. in Takt 9) Schwierigkeiten erwachsen. Doch läßt sich schließlich der Text, wenn es gerade sein muß, überall unterlegen, und auch sonst stehen der gesanglichen Ausführung keine wirklich unüberwindlichen Hindernisse entgegen. Bleibt doch zu bedenken, daß zu jenen Zeiten (und auch noch viel später) die vokale und die instrumentale Ausführung nicht streng geschieden waren und je nach Verfügbarkeit von Sängern und Instrumentisten die vokale und die instrumentale Besetzung verschiedener Stimmen wechselte.

* * *

Die beiden sechsstimmigen Fassungen der „*Rosa bella*“ (No. III u. IV, S. 160) dürften klargelegt sein. Wir gehen weiter und wollen zunächst

die **Dijoner Fassung** des Liedes
(siehe Seite 160 No. V. — Beilage 4.)

betrachten.

An dem Liede *O Rosa bella*, wie es im Dijoner Kodex vorliegt, hat ein anonymer Komponist folgendes Experiment vorgenommen: Dunstable's Supremum (aus der früher besprochenen Fassung) wurde

unverändert beibehalten. Der Tenor seiner Komposition hingegen wurde in die Oberoktave transponiert, und zu diesen zwei Stimmen wurde nun eine dritte *(Concordans)* hinzugefügt, welche die Harmonie recht hübsch ergänzt.

Unsere 4. Beilage gibt die drei Stimmen des Dijoner Kodex nach Morelot's Publikation, die ja schon ziemlich rar geworden ist, wieder, fügt einen Klavierauszug (B) bei und setzt zur Vergleichung denjenigen der dreistimmigen Komposition Dunstable's darunter (A); und zwar mit Berücksichtigung jener Lesarten, welche die ursprüngliche Form wiederzugeben scheinen, also im allgemeinen nach der Vatikanischen, Takt 26, 28/29 und 50 nach der Pavianer Handschrift. Die Vergleichung dieses Auszugs A mit den beiden Klavierauszügen der Beilage 3 belehrt auf einfachem Wege darüber, welche Bereicherung die Harmonie in den früher besprochenen beiden sechsstimmigen Fassungen erfahren hat.

Bezüglich des Altersverhältnisses der römisch-pavianisch-tridentinischen Fassung (siehe Seite 159 No. II bis IV) und der Dijoner Komposition (siehe Seite 160 No. V) läßt sich folgendes mit Gewißheit behaupten: Keinesfalls ist die anonyme Dijoner Fassung des Liedes „*O rosa bella*" älter als die Vatikanische (römische), noch schwarz notierte, welche den Namen Dunstable's trägt. Eine andere Frage ist es allerdings, ob nicht auch die Dijoner Fassung von Dunstable herrührt.[1]) Und da scheint es mir ganz plausibel, daß dem so sei. Denn, wenn es möglich sein sollte, daß sich Tenor und Sopran umkehren lassen, so mußten wohl die beiden Stimmen schon in diesem Sinne komponiert worden sein. Mit andern Worten: Dunstable hat an den beiden Melodien des besprochenen Rosa-Bella-Liedes den doppelten Kontrapunkt demonstriert.

Dieses Faktum ist um so interessanter, als bekanntlich Coussemaker das Vorkommen des doppelten Kontrapunktes schon in der Musik des 12. und 13. Jahrhunderts behauptet, durch die Unzulänglichkeit seiner Argumente aber einen lebhaften Streit entfesselt hat, der noch heute nicht vollkommen entschieden ist.[2]) Allem Anscheine nach

---

[1]) Dies läßt Raphael (s. Literatur I.), Mon. f. Mus. XXXI, S. 165, außer acht. Fétis, der die Authentizität der Dijoner Fassung behauptete *(„Hist. gén. de la mus.", V. 331)*, braucht doch nicht so ganz und gar unrecht zu haben.

[2]) Coussemaker's Behauptungen *(„Histoire de l'harm. au m. âge." pag. 53)* wurden zunächst von Fétis ohne Gegenbeweis bestritten *(„Biographie univ. des mus." 2. édit. t. II. p. 381)*, worauf ersterer eingehend replizierte *(„L'art harm. au*

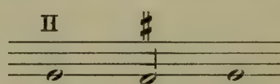
ist Dunstable der erste, der den doppelten Kontrapunkt in größerem Ausmaß verwendete. Ansätze sind aber zweifellos schon früher zu finden; dieselben gehen auf die von mir „Themenmosaik“ genannte Praktik des Tonsatzes zurück.

Jedenfalls ist das Experiment Dunstable's, wie überhaupt die in Beilage 4 leicht zu bewerkstelligende Vergleichung der beiden dreistimmigen Fassungen A und B sehr interessant.

Bezüglich der Kadenzierung nimmt die Dijoner Fassung eine Mittelstellung ein zwischen der Vatik. Trid. etc., welche insgemein die altertümliche Formel



verwenden und der Pavianer Handschrift, welche durchwegs die Kadenzform



enthält.[1]) In der Dijoner Fassung findet sich zweimal (Takt 35 und 52) die erstgenannte Klausel, sonst stimmen die Kadenzen mit der Pavier Fassung überein.[2])

* * *

XIIe et XIIIe siècles," p. 73 ff.) und Fétis duplizierte *(„Histoire gén. de la mus." t. V. 1875, p. 279 ff.)* Daraufhin schloß sich Chrysander („Jahrb. f. m. W.,“ II. 312 ff.) der Ansicht von Fétis an, und suchte Guido Adler die Unhaltbarkeit von Coussemaker's Behauptungen in der V. S. f. Mus. II. (1886), S. 281 ff., ausführlich nachzuweisen. — Einen Aufsatz „Über das Alter des doppelten Kontrapunktes“ schrieb auch Emil Naumann in den 7. Bericht des Dresdener Konservatoriums der Musik (1878). Derselbe hat keine wissenschaftliche Bedeutung.

[1]) Daß die gewöhnliche Leittonformel (II.) gegenüber der Kadenzierung mit der sogenannten (!) Landino'schen Sext (I.) die jüngere sei, läßt sich gerade nicht behaupten; jene war schon vor dem Aufkommen dieser üblich. Nur eine Zeitlang war die oben angeführte Formel Mode. Diese Mode wurde noch im 15. Jahrhundert überwunden und — wie das gewöhnlich der Fall zu sein pflegt — es kam wieder dasjenige zur Geltung, was schon vor dem Grassieren dieser für eine bestimmte Epoche (oder Tonschule ?) charakteristischen Mode bestanden hatte.

[2]) Über die Lesarten der Dijoner Fassung vergl. S. 185, Anm. 1 und Beilage 2.

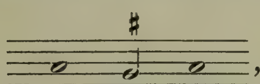
Nur eine Stimme Dunstable's verwendet der dreistimmige Liedsatz

„O rosa bella“ **von Hert,**
(siehe Seite 160, No. VII. — Beilage 5)

der uns die seltene Gelegenheit bietet, den ganzen Werdegang der Komposition zu verfolgen.

Hert verarbeitet Dunstable's Supremummelodie in folgender Weise: Die ersten 7 Takte werden als kanonische Nachahmung in der Entfernung von 5 Semibreven von Tenor und Diskant gesungen. Der Tenor beginnt; nach $2^1/_2$ Takten setzt der Sopran ein, und dieser führt nun ohne die geringste Änderung die Dunstable'sche Sopranmelodie weiter.[1]) (Siehe Beilage 5.)

Das Verhältnis der von Hert verwendeten Melodie, will sagen das Verhältnis der ihm vorliegenden Lesart zu den einzelnen uns bekannten Handschriften des Dunstable'schen Liedes erhellt aus der Liste der Lesarten (Beilage 2), in welcher auch der Hert'sche Sopran berücksichtigt ist. Die Kadenzen stimmen bei Hert durchwegs mit der Pavianer Fassung



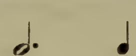
mit welcher Hert's Sopranstimme auch in Takt 28 (= 26 Dunstable's), 32 (= 29), 36 (= 33), 42 (= 39) identisch ist, während sich gegen alle anderen Handschriften Unterschiede ergeben. Abweichend von sämtlichen Handschriften ist bei Hert Takt 26 (= 24) und 40 (= 37); doch hat auch die Änderung im Takt 40 (37) ein Analogon an derjenigen der Pavier Fassung in Takt 39 (siehe Beilage 2). Hert's Vorlage war also das Dunstable'sche Lied in der Pavianer Fassung.

Das Hert'sche Lied, das uns als ein Exempel der Kompositionstechnik jener Zeit noch beschäftigen wird, bildet unsere 5. Beilage. Die Abweichungen gegenüber den „Denkmälern“ bedeuten bei derselben insgesamt die Wiedereinsetzung der richtigen Handschrift gegen irrtümliche oder absichtliche Änderungen seitens der Herausgeber der „Denkmäler“.

---

[1]) In Takt 29 ergibt sich noch eine Verschiebung um $^1/_2$ Takt (▭ statt ◇), so daß im ganzen Hert's Lied um 3 Takte länger ist als dasjenige Dunstable's (53 statt 50 Takte). Doch steht in der Handschrift des Hert'schen Liedes in diesem Takt unverändert eine ◇ mit Fermate und nur die Tempuszählung erfordert eine ▭ mit Fermate.

So wurde

in Takt	statt der Fassung der „Denkmäler“	die handschriftliche Fassung	restituiert. — (Anmerkung:)
Tenor: 13	*f b a g f e*	*f b a g g f*	(Kadenzformel!)
Contra: 6/7			(Faulxbourdon!)
8, 32, 48			(Ms.: )
20	♭*e*	*d*	(Das ♭ gehört nicht zu dieser, sondern zu der in der Hs. über dem ♭ stehenden Note ***b***.)
41	*a* (letzte Note)	*b*	
44	*c* (letzte Note)	*b*	(*dbg*: Hauptthema *„O rosa bella“*)

* * *

Wir gehen zu

Okeghem's *„alius discantus super o Rosa bella“*
(siehe Seite 160, No. VI. — Beilage 1 und 4)

über. Die also überschriebene einzelne Stimme steht im Trienter Kodex 90 auf fol. 445a und folgt unmittelbar auf den Hert'schen Satz.

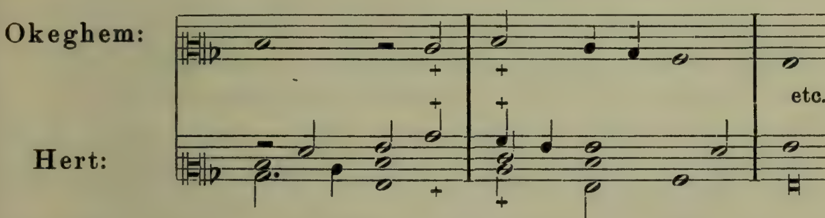
Die Herausgeber der „Denkmäler“ dachten daher, daß dieser *„alius discantus“* zu der Hert'schen Komposition gehöre, und versuchten ihn, sowie auch den Hert'schen Satz derart einzurichten, daß die beiden zueinander paßten.

Zu diesem Behufe wurden zunächst dem *„alius discantus,“* weil er sonst für das genannte Experiment total unbrauchbar gewesen wäre, fünf Semibrevispausen am Anfang vorangestellt, d. h. — ebensoviele, als dem Hert'schen Supremum vorausgehen.

Nachdem wir die Hert'sche Komposition schon besprochen haben, wissen wir jedoch, daß lediglich diese Anfangspausen das Supremum Hert's von demjenigen Dunstable's unterschieden. Somit ist die Okeghem'sche Stimme, da ihr in Wirklichkeit keine Pausen vor-

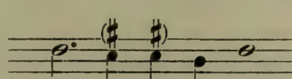
angehen, genau so lang wie die Komposition Dunstable's und nicht wie diejenige Hert's.

Das ist wohl ein beachtenswerter Umstand, würde aber doch kein hinreichender Grund sein, die Zugehörigkeit der Okeghem'schen Stimme zum Hert'schen Satze abzuleugnen, falls sie zu diesem paßt. Indeß — dies ist absolut nicht der Fall und die Anpassungsbemühungen der „Denkmäler“ lieferten ein durchaus negatives Resultat. Was mit den aufoktroyierten fünf Semibrevispausen erzielt wurde, war lediglich die Übereinstimmung der Okeghem'schen Stimme mit dem von Dunstable entlehnten Supremum Hert's. Mit den andern Stimmen ergeben sich selbst in der schon möglichst eingerichteten Publikation der „Denkmäler“ Dissonanzen, die wohl doch die Grenzen des Erlaubten überschreiten. Man sehe nur z. B. Takt 8/9:

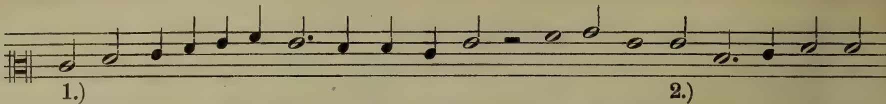


Und dabei wurden noch in der Publikation eine Reihe von Änderungen vorgenommen, welche die Vereinbarkeit ermöglichen sollten! Wird an den betreffenden Stellen die Handschrift wiederhergestellt, so tritt die Unmöglichkeit der Zusammengehörigkeit der genannten beiden Stücke noch deutlicher hervor. So steht z. B. im Manuskript des *„alius discantus“* Takt 38 eine Semibrevis (nicht Minima!) *d*; Takt 44 steht kein Suspirium; zwischen Takt 46 und 47 steht aber eine Semibrevis *f* (♯), welche in den „Denkmälern“ einfach weggelassen wurde; Takt 49 lauten die ersten drei Noten *a g f* und nicht *g f e* (Kollision mit Hert's Tenor!). So steht ferner im Contra des Hert'schen Satzes Takt 41, letzte Note, nicht *a* sondern *b* (Kollision mit Okeghem's *„alius discantus“*!), Takt 44 nicht *c* sondern *b* (desgleichen).

Auch die Korrekturen, welche an offenkundigen Fehlern der Handschrift von Okeghem's *„alius discantus“* vorgenommen werden müssen, scheinen mir in den „Denkmälern“ nicht glücklich ausgeführt, so insbesondere in Takt 14/15, wo die bekannte Kadenzformel:

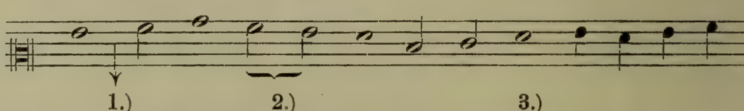


ein eigentümliches Gesicht bekommt. Die Handschrift lautet an dieser Stelle:



und ist um eine Minima zu lang. Diesen Fehler korrigieren die „Denkmäler“, indem sie einfach die Minima *g* ad 2.) weglassen. So kommt die Verschiebung der Kadenz  zum Vorschein; dieselbe wird vermieden, wenn ad 1.) aus 𝅗𝅥 𝅗𝅥 einfach ♩ ♩ gemacht, also ein sehr häufiges Schreiberversehen richtig gestellt wird. Dann wird auch die rhythmisch-melodische Linie überzeugend klar.

Das gleiche gilt von Takt 44—46 (recte 41—43), wo das Manuskript folgende Noten enthält:



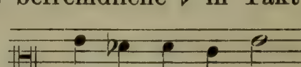
Die „Denkmäler“ fügen da ad 1.) ein Suspirium ein und lassen bei 3.) die Semibrevis (!) *f* weg. Das ist gewaltsam. Ich lese wie früher ad 2.) die 𝅗𝅥 𝅗𝅥 für ♩ ♩; alles andere bleibt unverändert. Für diese Korrektur sprechen ebenso praktische, melodische, als theoretische Erwägungen. Wurde doch zunächst die ◇ (z. B. von Walter Odington), später gleichermaßen die 𝅗𝅥 auch für Noten geringeren Wertes verwendet.

In Takt 19 (recte 17), handschriftlich also lautend:



mache ich nicht das *a* ad 1.) (wie die „Denkmäler“), sondern das *g* ad 2.) durch Beifügung der vom Schreiber vergessenen cauda zu einer Minima. Man vergleiche hiezu Dunstable's Tenor, Takt 17 und Takt 20 als Analogon.

Lesefehler der „Denkmäler“ liegen vor in Takt 37/38: *f g g* statt des handschriftlich richtigen $\overset{(\sharp)}{f}\ \overset{(\sharp)}{f}\ g$, und in Takt 43: *g e g* statt des richtigen *g e f*. Auch das befremdliche ♭ in Takt 48:



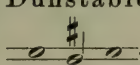
ist zu streichen; das ♭ steht am Anfang der Zeile als Generalvorzeichnung, und ist nur dem Schreiber etwas zu tief geraten.

Wir resumieren: Mit Rücksicht auf harmonische Vereinbarkeit oder Unvereinbarkeit können die Hert'sche Komposition und der *„alius discantus"* Okeghem's nicht zusammengehören.

Nun fragt es sich: Liegen andere Gründe für oder gegen die Zusammengehörigkeit vor? —

Jawohl. Und zwar Gründe gegen:

1.) Der *„alius discantus"* von Okeghem wurde in den Cod. Trid. 90 nicht gleichzeitig mit dem Hert'schen Satze eingetragen. Er ist vielmehr das jüngste Stück dieses ganzen Kodex 90 und wurde erst zu einer Zeit eingeschrieben, als bereits sämtliche anderen Kompositionen darin standen und der Sammelkodex vermutlich schon gebunden war. (Vgl. die Ausführungen über Zusätze, Einschübe und Nachträge in der Einleitung zum 7. Bande der „Denkmäler" Seite XVI). — Dies beweist die bedeutend neuere Tinte, die um vieles dunkler ist, als beim Hert'schen Satz und in ihrer unverblaßten Frische gegen alle benachbarten Kompositionen sehr absticht. Dies beweist ferner der Umstand, daß, als Okeghem's Stimme eingetragen wurde, die früheren Notenlinien zum Teil schon so verschwommen und verblaßt waren, daß sie mit der viel dunkleren Tinte des späteren Schreibers nachgezogen wurden. Dieser suchte eben irgendwo im Kodex Platz, und da er diesen hinter der überdies gleichnamigen Hert'schen Komposition fand, schrieb er die neue Stimme in den dort freien Raum. Die blasse Tinte, mit welcher noch der ganze Rest von Kodex 90 geschrieben ist, reicht auch im Kodex 91 bis auf fol. 40a, erst auf fol. 40b dieses Bandes taucht wieder die dunkle Tinte auf, mit welcher im Kodex 90 lediglich Okeghem's Stimme notiert ist.

2.) Hert's Vorlage war, wie wir nachgewiesen haben (s. S. 179) das Lied Dunstable's in der Pavier Fassung. (Mit den Kadenzen .) Okeghem hingegen hat sämtliche Kadenzen nach der Vatikanischen Fassung (). Er dürfte daher den Hert'schen Satz nicht gekannt haben.

3.) Wer war Hert? Wie kam Okeghem dazu, zu einer Schülerarbeit irgend eines ganz obskuren Komponisten, zu einer ganz unselbständigen Arbeit, die nur die Bearbeitung einer Dunstable'schen Originalmelodie ist, eine neue Stimme zu

schreiben? — Hingegen: Mußte nicht Okeghem Dunstable's Komposition *„O rosa bella"* das weltberühmte, überall verbreitete, selbst von regierenden Herrschern gekannte und noch zu Ende des 15. Jahrhunderts zitierte Lied kennen?[1]) Zweifellos. Konnte Okeghem das Lied Dunstable's einer neuen Bearbeitung für wert erachten? Zweifellos.

4.) Wie bewiesen, ist die Okeghem'sche Stimme kürzer als die Hert'sche, aber ebenso lang wie der Dunstable'sche Satz.

5.) Es beruht auf einer optischen Täuschung, wenn die „Denkmäler" in einer Fußnote behaupten: „Der Okeghem'sche „Discantus, in der äußeren Anlage bald an die eine, bald an „die andere Stimme des Hert'schen Satzes sich haltend, dürfte „dem Entwurf zu einer Neubearbeitung der *„Rosa bella"* entnom-„men sein." — Diese Übereinstimmungen der Okeghem'schen Stimme mit dem Hert'schen Satz sind rein zufällige Folgeerscheinungen, weil — ebenso Hert als Okeghem sich an Dunstable's Komposition halten. Und zwar ist (— nun komme ich zum Schluß —) Okeghem's ***alius discantus*** nichts anderes als eine Umarbeitung von Dunstable's Tenor. Eine Vergleichung der beiden Stimmen, wie sie in Beilage 1 und noch deutlicher in Beilage 4 (die beiden obersten Stimmen) übereinander stehen, kann davon überzeugen. Man betrachte nur Takt 15—17, 19—21, 27—28, 35, 37—38, 39—42 (!), 49—50 etc. Daß Okeghem's *„alius discantus"* die Umarbeitung eines Tenors ist und auch selbst im mehrstimmigen Satz Tenorfunktion haben muß, beweist vor allem die Schlußkadenz:



Das ist die Tenor- und nicht die Diskantformel; eine als Supremum gedachte Stimme schließt niemals auf diese Art.

*

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich die Gewißheit: Der Oke-

---

[1]) Der Herzog Galeazzo Maria Sforza richtete in einem Briefe vom 16. November 1472 aus Galliate an seinen Gesandten in Piemont Antonio d'Appiano den Auftrag, er möge doch den Chorkapellmeister der Herzogin Jolanda von Savoyen veranlassen, ihm umgehend das Lied zu senden: *„Robineto notato su l'ayre (l'aria) de Rosa bella."* (Mitgeteilt bei Motta, *„Musici alla corte degli Sforza." Milano 1887, pag. 66.*)

ghem'sche *alius discantus* gehört nicht zu Hert's, sondern zu Dunstable's Komposition und dürfte in dieser bestimmt gewesen sein, den Tenor durch eine Diskant- (Mezzosopran-)stimme zu substituieren, so daß sich aus dem ursprünglichen Diskant, dem *alius discantus*, und dem Contra ein dreistimmiger Satz ergab.

Da liegt nun die Vermutung nahe, die Okeghem'sche Stimme mit der Dijoner Fassung der *Rosa bella* in Zusammenhang zu bringen. In dieser erscheint bekanntlich der Dunstable'sche Tenor in die obere Oktave transponiert (also in der Tat als *alius discantus*), geht aber auf diese Weise in der Höhe bis zum zweimal gestrichenen *d* und ist für den Begriff jener Zeit zu wenig figurativ für eine Oberstimme. Vergleicht man nun Okeghem's *„alius discantus"* mit der obersten Stimme des Dijoner Liedes, — was Beilage 4, in welcher die beiden Stimmen gerade übereinander stehen, leicht ermöglicht —, so zeigt sich, daß gerade durch die genannten zwei Momente sich jener von dieser unterscheidet: Okeghem's *alius discantus* geht nur bis zum *b* und ist stark floriert. Im übrigen hält er sich genau an die Dunstable'sche Tenormelodie.

Es spricht also eine beträchtliche Wahrscheinlichkeit dafür, daß Okeghem's Diskant eine Umarbeitung der höchsten Stimme der Dijoner Fassung darstellt.[1]) Vermuten läßt sich, daß Okeghem auch im Contra einige Änderungen vorgenommen habe (z. B. in Takt 49), falls nicht seine Stimme nur einen Schulversuch darstellt, was ganz glaublich scheint; war doch Okeghem vermutlich ein Schüler Dunstable's.

Die Substituierung eines Tenors durch einen *alius discantus* steht übrigens gar nicht vereinzelt da. Eine Motette *„Benedicamus in laude"* im Trienter Kodex 91, fol. 60b (Kat.-No. 1183) bildet ein genaues Analogon. Dort haben wir fünf Stimmen, welche zwei verschiedene dreistimmige Sätze bilden, und zwar nach der Anleitung:

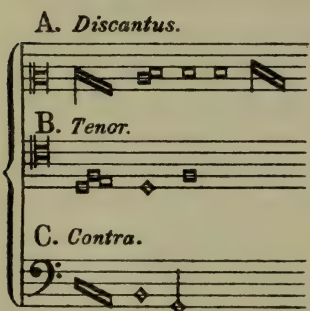
Contra 1us: *Concordans cum duobus discantibus.*
Tenor: *Concordans cum primo discantu et contra sequente.*
Contra 2us: *Concordans cum tenore et primo discantu.*

---

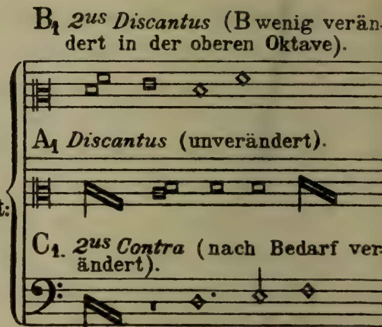
[1]) Wie die Lesartenliste (Beilage 2) zeigt, steht die Dijoner Fassung (mit Ausnahme der Kadenzen) der Tridentiner Originalfassung und der Tridentiner Fassung Hert's am nächsten. Im Supr. Takt 15 ist eine Lesart, die von allen anderen Handschriften abweicht, nur der Hert'schen und der Dijoner Fassung gemeinsam, Takt 46 (48) derselben Stimme stimmen nur die Lesarten von Dij., Trid. und Hert überein, während alle anderen Handschriften abweichen. Diese Erscheinung bekräftigt die Vermutung einer Zusammengehörigkeit der im Trienter Kodex erhaltenen Stimme Okeghem's mit der im Dijoner Kodex enthaltenen Fassung.

(No. VI: Okeghem's *„alius discantus“*. — Tenorfunktion eines *2^{us} supranus.*)

Betrachten wir nun diese Komposition, so zeigt sich, daß der *2^{us} discantus* nichts anderes ist als eine Umarbeitung des um eine Oktave in Mezzosopranlage transponierten Tenors (genau wie ich dies bei der *„Rosa bella“*-Dijon-Okeghem behaupte), wobei dann auch der Contra zur Vervollständigung der Harmonie entsprechend geändert wurde. Der ursprüngliche Satz begann demnach:



Der umgearbeitete beginnt:



Da haben wir eine bis in alle Details vollkommene Parallele zu dem *Rosa bella*-Experiment der Dijon-Okeghem'schen Fassung: ein dreistimmiges Stück, bestehend aus zwei Sopranen und einem Contra.

Aber nicht nur die Praxis, auch die Theorie stützt meine Ansicht, daß der *„alius discantus“* Tenorcharakter hat und ein dreistimmiges Stück aus *discantus*, *alius discantus* und *Contra* bestehen kann: Der Mönch Wilhelm[1]) gibt im 6. Kapitel seines Traktates (siehe Couss., *scr. III*, *288 ff.*) eine ausdrückliche „Vorschrift zur Komposition mit drei nicht veränderten Stimmen“ und nennt diese *„supranus“*, *„secundus supranus“* und *„Contra“*. Dabei decken sich die Regeln, welche er für den *secundus supranus* gibt, insbesondere rücksichtlich der Kadenzierung, mit denjenigen, welche für den Tenor gelten.

Also auch der Terminus *„alius supranus“*, *„2^{us} supranus“* etc. ist als technischer Ausdruck für die Umarbeitung einer Tenorstimme nachgewiesen. Der Grund solcher Umarbeitungen mag in der Anpassung irgend eines Tonstückes an eine andere Kombination von Singstimmen zu suchen sein. Man hatte vielleicht keine Männerstimmen zur Verfügung, sondern nur zwei Soprani (Knabenstimmen) und ein *„bas instrument“*[2]) für den Contra oder dergl.

* * *

---

[1]) Vergl. Adler, „Studie zur Geschichte der Harmonie“.

[2]) Siehe S. 124, letzte Zeile, wörtlich aus einem Text des Dijoner Kodex.

Die bisher besprochenen „*Rosa bella*“-Kompositionen, die Arbeiten Bedingham's und des Verfassers der Gimel, die Dijoner und die Okeghem'sche sowie die Hert'sche Fassung haben sich durchwegs als Bearbeitungen der Komposition Dunstable's (No. II S. 159) dargestellt. Somit ist über das zeitliche Verhältnis derselben zu dem Liede Dunstable's (No. II) kein Wort zu verlieren, da es ebenso hier wie bei den Quodlibets, — welche in Beilage 1 mit abgedruckt sind und uns noch später beschäftigen werden, — ohne weiters vollkommen klar ist, daß sie aus einer späteren Zeit stammen als No. II.

* *

Anders liegen die Dinge, wenn wir

die Fassungen I, II, VIII (Ciconia) und IX
(siehe das Verzeichnis auf Seite 159/60)

gegeneinander halten. Wir wollen nun versuchen,

das zeitliche Verhältnis

der Entstehung dieser Fassungen zueinander klarzulegen.

Die „Denkmäler“ schreiben hierüber (Einl. S. XXIX): „Es ist „schwer zu entscheiden, welcher der fünf Tenore“ (nach meiner Numerierung S. 159 ff. No. I, II, VII, VIII, IX) „der ursprüngliche ist. Am „ehesten wohl der von Dunstable (No. II) oder Hert mit dem cha„rakteristischen Dreiklangmotiv, das in der ersten anonymen Bearbeitung „in umgekehrten Intervallschritten und in zweien der über die „*Rosa* „*bella*“ komponierten Messen[1]) als Quintenschritt *g d g* erscheint.“

Die Hälfte dieser Ansicht ist uns bereits als unrichtig bekannt: Wir wissen, daß Hert's Tenor nicht der ursprüngliche sein kann, weil er erst nachträglich zu dem von Dunstable notengetreu entlehnten Supremum gesetzt wurde. 7 *tempora* hindurch ist dieser Tenor mit Dunstable's Supremum(!) identisch, dann macht er (Takt 8) eine Anleihe bei Takt 2 von Dunstable's Tenor, darauf (Takt 9—10) bei Takt 6—7 der gleichen Stimme, dann bei Dunstable's Dreiklangmotiv usf. Hert's sogenannter Tenor (in Wahrheit ist es ebenso ein *alius discantus* wie bei dem Dijon-Okeghem'schen Experiment!) steht im Mezzosopran-, in der 2. Hälfte im Sopranschlüssel (!). Daß dieser Tenor der ursprüngliche sei, muß als vollkommen ausgeschlossen gelten.

Hert ist also abgetan. Bleiben noch das Lied Ciconia's nebst den Fassungen I, II und IX. Welche von diesen Fassungen ist die älteste? —

---

[1]) In Wirklichkeit in allen drei Messen mit der vollen Gestalt *d d d b g*!

Vermutlich diejenige, deren Komponist zu dem Dichter der *„Rosa bella“* die nächsten Beziehungen hatte. Es wird also erforderlich sein, von dem Verfasser des Gedichtes und von diesem selbst zu sprechen.

* *

Leonardo Giustiniani, der Dichter des Liedes *„O rosa bella“*, wurde um das Jahr 1388 in Venedig geboren und stammte aus einer alten, venezianischen Patrizierfamilie, deren Angehörige bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts hohe Ehrenstellen bekleideten.[1]) Er genoß den Unterricht des berühmten Guarino von Verona, studierte bei diesem die klassischen Sprachen und nachher in Padua Philosophie. In den Rat der Republik Venedig berufen, spielte er daselbst eine führende Rolle. Im Jahre 1418 z. B. hielt er die Leichenrede des großen Admirals Carlo Zéno und als im Jahre 1437 der Kaiser Johann Paléologus nach Venedig kam, hielt er die Ansprache zu seiner Begrüßung, wobei er durch seine Beherrschung der griechischen Sprache die Bewunderung desselben erregte. In seinen Mußestunden pflegte er die Literatur und die Poesie. Zunächst verfaßte er eine große Zahl von *chansons* und Epigrammen, welche von der Freiheit der Sitten jener Zeit in Italien und speziell in Venedig zeugen. Aber auf den Rat seines älteren Bruders, des Patriarchen Lorenzo Giustiniani[2]), stand er davon ab, sich in einer Dichtungsart zu betätigen, die für einen Magistratsherrn in führender Stellung wenig schicklich war und weihte sein poetisches

---

[1]) Michaud's *„Biographie universelle“* nennt einen Laurent, Léonard, Bernard, Jean, Augustin, Horace, Orsatto, Pompée, Vincent, Michel, Marc. Antoine, Nicolas Antoine Giustiniani. Viele von diesen sind als Dichter hervorgetreten, einige waren Kardinäle. Marc. Antoine Giustiniani war Doge von Venedig.

[2]) Der Name dieses Bruders unseres Dichters wurde in der neuesten Zeit wieder in der Öffentlichkeit viel genannt. Den Anlaß gab ein Streit zwischen der Kurie und der italienischen Regierung. Im Konsistorium vom 15. Juni 1893 ernannte nämlich Papst Leo XIII. den Kardinalpriester von St. Bernhard in den Thermen, Giuseppe Sarto, zum Patriarchen von Venedig. Dieser Ernennung widersetzte sich die italienische Regierung, indem sie sich als Erbin der Rechte erklärte, welche seinerzeit von den Päpsten der Republik Venedig zugestanden worden waren, und daher die Ernennung des Patriarchen als ihr Vorrecht bezeichnete. Der heilige Stuhl bewies aber, daß das Patriarchat von Venedig nur eine Fortsetzung des Patriarchats von Aquileja sei und daß das Recht der Ernennung, welches die Republik Venedig seit Lorenzo Giustiniani (!) besaß, auf welchen sich die italienische Regierung stützte, eine unübertragbare Begünstigung an die Republik Venedig darstelle. Der damalige Kardinal Giuseppe Sarto ist bekanntlich der jetzige Papst Pius X.

Talent frommen Stoffen. Im Jahre 1443 wurde er zum Verwalter von St. Markus gewählt; kurz darauf erblindete er und starb am 10. November 1446. „*Canzoni e strambotti d' amore*“ von Giustiniani erschienen im Drucke zuerst 1482 und 1486 zu Venedig. Genauere Details über das Leben dieses Dichters findet man in P. Agostini's „*Srittori veneziani*“.[1]) — —

Aus diesen biographischen Daten erhellt, daß das Gedicht „*O rosa bella*“ zwischen 1410 und 1420 in Padua oder Venedig abgefaßt sein muß.

Gerade um diese Zeit lebte und lehrte in Padua

Johannes Ciconia

aus Lüttich, ein Komponist, der zur Gruppe der sogenannten venezianischen Staatskomponisten gehört und eine Reihe von venezianischen Staatskantaten verfaßt hat. So ist von ihm im Kod. 37 des *Liceo mus.* zu Bologna eine Kantate zu Ehren des venezianischen Dogen Micchiel Steno „*Venetia, mundi splendor*“ erhalten, eine ebensolche *(„doctorum princeps“ . . .)* zu Ehren des Kardinals Francesco Zabarella u. a. m.

Was liegt da näher als die Vermutung, daß der hervorragende venezianische Staatsmann Leonardo Giustiniani mit dem venezianischen Staatskomponisten Ciconia schon von seiner Studienzeit in Padua her befreundet war und daß die nahen Beziehungen, welche zwischen diesen beiden Männern bestanden, auch darin zum Ausdruck kommen, daß Ciconia der erste war, der ein neues Gedicht Giustiniani's in Musik setzte? Daß Giustiniani und Ciconia miteinander in Berührung kamen, ist jedenfalls vollkommen unzweifelhaft.

Die äußeren Umstände sprechen also entschieden dafür, daß Ciconia's Vertonung des Textes „*O rosa bella*“ die älteste sei.

Betrachten wir aber nun seine Komposition genauer und vergleichen sie mit den übrigen uns erhaltenen Fassungen der „*Rosa bella*“, so bestätigen innere Gründe unsere Vermutung. Das dreistimmige Lied Ciconia's ist herzlich unbeholfen und hält in keiner Weise einen Vergleich mit den andern Fassungen aus, ja es bewegt sich so sehr in den alten Geleisen des 14. Jahrhunderts, daß es unmöglich nach der Musik-

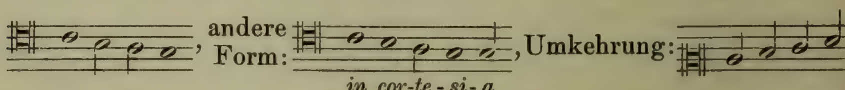
---

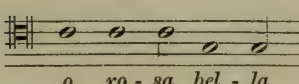
[1]) Vergl. auch: B. Wiese, „19 Lieder Lionardo Giustiniani's etc.“ (siehe Literatur II). Andere Werke Giustiniani's sind abgedruckt in der „*Collectio scriptorum*“ von P. P. Durand und Martène, tom. III. pag. 743 ff., in den „*Scriptores rer. italicarum*“ von Muratori, tom. 19 pag. 373 ff., in der „*Storia della volgar poesia*“ von Crescimbeni, tom. 3 pag. 247 ff. Eine Gesamtausgabe in 8°, Venedig 1517, unter dem Titel „*Opere poëtiche*“ erwähnt Haymen in der „*Bibliotheca italiana*“. Auch in Rom erschienen Gedichte Giustiniani's. Viele Manuskript gebliebene Werke seiner Feder befinden sich auf italienischen Bibliotheken.

reform der „Engländer“ geschrieben sein kann. Jedwede Beziehung auf eine harmonische Grundlage, wie man sie etwa an Dunstable's Lied mit dem Dreiklangmotiv und speziell an den besprochenen sechsstimmigen Sätzen beobachten kann, fehlt vollständig; in Takt 50 kollidieren in den drei Stimmen ungeniert die Töne *e*, *f* und *g*, ein Zusammentreffen von *e* und *f* auf gutem Taktteil und ähnliche Barbarismen finden sich in Masse. Das Ganze klingt nackt und trocken. Interessant sind lediglich die Themen (Motive), mit welchen Ciconia arbeitet, und die zahlreiche Verwendung von Sequenzen in der melodischen Führung einer Stimme, welche regelmäßig durch diatonische Weiterrückung des Themas zustande kommen. Nachahmungen gibt es nur ganz wenige, und diese sind kurz und finden stets nur zwischen zwei Stimmen statt. Zu solchen Nachahmungen, wie sie Dunstable hat, ist eben so ein Dreiklangthema, wie dieser es — nicht nur in dieser, sondern auch in vielen anderen Kompositionen — verwendet, erforderlich. (Vergl. Beil. 1, Takt 8/9.)

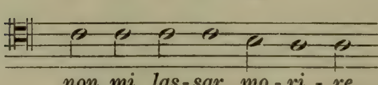
Auffallend ist ferner die übermäßige Länge von Ciconia's Komposition; dieselbe umfaßt 420 Semibreven, während diejenige Dunstable's (No. 2) 100 Semibreven lang ist. Für das hohe Alter der Komposition Ciconia's spricht auch die schwarze Notierung im Vatikanischen Kodex. — —

Da mir von diesem Liede die Handschrift nicht zugänglich war, verweise ich nur auf die Publikation desselben in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“, 7. Bd. S. 227, und nehme von einem neuerlichen Abdruck Abstand. Nur die Themen Ciconia's möchte ich verzeichnen, da sie uns noch für Vergleichszwecke dienlich sein müssen. Dieselben weisen durchaus auf die alte Tetrachordtheorie hin und gehen sämtlich aus dem Tetrachord *c̄ b a g* hervor:

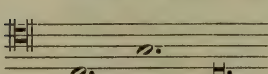
I. 

II. 

(eigentlich nur die Konturen von I.)

III. 

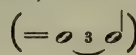
(eine Verbindung von I. und II.)

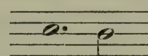
IV.  (Füllthema des Contra.)

* * *

So bleiben denn noch **die Fassungen I, II und IX.**

Ehe wir zu deren Besprechung übergehen, müssen wir die Abweichungen unserer Publikation von derjenigen der „Denkmäler“ (7. Jahrg. S. 224 ff.) vorausschicken. Dieselben bedeuten insgesamt die Restitution der Handschrift.

In No. I (Trid. Kod. 90, fol. 362b, Kat.-No. 1075) — unsere 6. Beilage — habe ich demgemäß im Supremum, Takt 24, nicht (wie die „Denkmäler“ drucken):  sondern: ; im Contra nicht:  sondern: ; im Tenor, Takt 33/34, hat kein Bindebogen zu stehen; Takt 54/55 ist Ligatur im Tenor und nicht im Contra. Ferner lautet die Handschrift im Tenor, Takt 50, sowie im Contra, Takt 46, 47, 49 nicht:  sondern:  [1]).

In No. IX (No. 2 der „Denkmäler“; Kod. Tr. 90 fol. 369b) — unsere 7. Beilage — heißt es im Supremum, Takt 2, nicht , sondern , wodurch die Kollision mit dem Tenor entfällt. An dem Münchner Contra ändere ich nicht wie die „Denkmäler“ in Takt 8 vier Noten (*ddded* in *ffa(?)gd*), sondern lediglich eine Note (*dddgd!*); weil

1.) bei einem Versehen des Schreibers dies die wirkliche Form sein kann — was bei der andern Korrektur nicht möglich ist —;
2.) dies wahrscheinlich die ursprüngliche Form ist, da auf diese ähnliche Stellen in Takt 6, 16, 18 etc. sowie die Antwort in Takt 9—11 hinzuweisen scheinen;
3.) die Harmonie so besser gewahrt scheint, als bei Korrektur der „Denkmäler“.

* * *

Was nun das zeitliche Verhältnis von I, II und IX anlangt, so läßt sich IX mit leichter Mühe als eine um ein Beträchtliches spätere Arbeit erkennen, deren Besprechung daher erst später erfolgen soll.

Da geben schon

die Fassungen No. I und II

(siehe Seite 159)

mehr Mühe. Die Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Fassungen sind nämlich allzugroße, als daß sich nur eine Anlehnung oder eine An-

[1]) Siehe S. 172, Text und Anm. 2.

leihe des Komponisten der einen Fassung bei einem anderen Tonsetzer als dem Verfasser der zweiten annehmen ließe. Es sieht vielmehr so aus, als wäre die eine Fassung der Entwurf, die andere die Ausarbeitung oder Umarbeitung dieses Entwurfes.

Natürlich darf man da nicht obenhin urteilen; wir werden uns daher in eine Analyse der beiden Kompositionen einlassen müssen, wenn wir ein zuverlässiges Resultat erzielen wollen.

Zu diesem Zwecke müssen wir dem nächsten Kapitel ein wenig vorgreifen und über die Kompositionstechnik Dunstable's und seiner Zeit einige Bemerkungen vorausschicken. —

Als gewöhnliche Regel galt: „*Tenor est vocum rector.*“ Die Grundlage der Komposition, d. h. jene Stimme, die zunächst als Ganzes fertig war, war gewöhnlich (nicht ausnahmslos!) der Tenor. Gleichwohl findet es sich regelmäßig, daß die Sopranmelodie flüssiger und sanglicher scheint, wodurch die Vermutung nahegelegt wird, sie sei die eigentliche Hauptmelodie. Die Folge dieser Erscheinung ist, daß man oft in Zweifel kommt, welche Stimme eigentlich Grundlage und welche Ergebnis kontrapunktischer Operationen ist.

So konnte es geschehen, daß bei einer mehrstimmigen Kompositiou der eine diese, der andere jene Stimme für die ursprüngliche hielt. Ein lehrreiches Beispiel dieser Art bildet z. B. das Lied „*Insbruck ich muss dich lassen.*“ (siehe Mon. f. Mus., 5. Jahrg., S. 84 ff.). Auch Dunstable's „*O rosa bella*“ (Seite 159 No. II) entging diesem Schicksal nicht: Während die Mehrzahl der Musikgelehrten sich für den Tenor als den *cantus firmus* entscheidet, behauptet Fétis von diesem Liede: „*Le superius y tient la partie chantante ou du ténore*“ („*Histoire gén. de la mus.*“ *V. 331).* Wo finden wir zunächst in dieser Frage, ob Tenor oder Superius die „*partie chantante*“, der „*cantus (firmus)*“, die „ursprüngliche Stimme“, der „*vocum rector*“ ist, einen Ausweg?

Durch eine Methode, die, so einfach sie ist, meines Wissens für eine musikwissenschaftliche Untersuchung dieser Art bisher nicht benutzt wurde:

Die englische Komponistenchule arbeitet nämlich mit deutlich ausgesprochenen Themen oder Motiven, kurzen melodischen Gliedern, musikalischen Grundgedanken, die, symmetrisch und logisch aneinandergereiht, ohne jeden Lückenbüßer eine fertige Melodie erzeugen. Gelingt es nun, die grundlegenden Gedanken des Komponisten zu rekonstruieren, die einfachsten Themen aus seinem Liede herauszuholen, so muß offenbar werden, welche Stimme die ursprüngliche ist: Diejenige, in welcher nur die ursprünglichen Gedanken vertreten sind, diejenige, welche sich

zur Gänze als die Verknüpfung der ursprünglichen Themen darstellen läßt ohne Beziehung auf eine andere Stimme, ist die ursprüngliche. Diejenige aber, welche Phrasen enthält, die nur aus den Praktiken des polyphonen Tonsatzes zu erklären sind, aber keine thematische Bedeutung haben, ist die spätere.

Nun können wir aber in ganz gleicher Weise weiterschließen:

Diejenige von den beiden Fassungen der „*Rosa bella*" (No. I und No. II) ist die spätere, in welcher die ursprünglichen Einfälle schon mehr abgeschliffen sind und nicht so klar zu Tage liegen. Und sie wird mit einer relativen Gewißheit — von absoluter Gewißheit darf natürlich nicht die Rede sein — als solche zu erkennen sein, wenn die ursprünglichste Stimme dieser Fassung Elemente enthält, die in der anderen Fassung, als dem vorgängigen Entwurf, erst das Ergebnis der polyphonen Satzkunst gewesen waren, sich dort also lediglich in den contrapunktgeborenen Nebenstimmen vorfinden.

Wie finden wir nun jene Grundthemen? —

Durch eine zerlegende und vergleichende, ein gutes Gedächtnis erfordernde Operation, die zufolge der Beschaffenheit der alten Handschriften, der mangelhaften Textlegung in denselben, dem vollkommenen Fehlen von Phrasierungs- und Gruppenzeichen etc. etc. sehr mühevoll und so langwierig ist, daß wir mit ihrer genauen Darlegung die Geduld des Lesers nicht unnütz auf die Probe stellen wollen. Was liegt auch daran, wie wir die Grundstoffe erhielten —: ergibt nur die Verbindung der Elemente wieder den ursprünglichen Körper, so darf wohl die Analyse für richtig gelten. Die Kontrolle über die Synthese bietet ja dem Leser genügende Sicherheit.

Und so überschlagen wir denn den vielleicht mühevollsten analytischen Teil unserer Untersuchung und treten gleich in das zweite Stadium derselben ein, indem wir das Resultat unserer Analyse mitteilen und uns bemühen, im Wege der Synthese das Werk Dunstable's erstehen zu lassen.

Unsere musiktechnische Analyse ergab:

Sowohl die I. als die II. Fassung der „*Rosa bella*" rühren von Dunstable her. No. I ist das ursprüngliche Konzept, No. II die veränderte, verbesserte Ausführung.

Die Anregung mag Dunstable durch Ciconia's Komposition empfangen haben; vielleicht war er auch selbst in Venedig und verkehrte mit Ciconia und Giustiniani.[1]) Wenigstens stimmen seine Themen

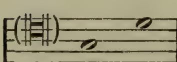
[1]) So würde es sich erklären, daß gerade im Trienter Kodex, der, wie die Herausgeber der „Denkmäler" nachweisen, in Venedig entstand, das Konzept (die Fassung No. I) erhalten ist. Vergleiche Seite 269.

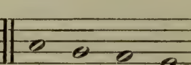
in verblüffender Weise mit denjenigen Ciconia's überein. Doch in der Ausführung zeigt sich sogleich die um ein Außerordentliches höhere Kunst Dunstable's.

Wie er zunächst die einzelnen Themen variiert, wie er dann die verschiedenen, auf scheinbar so einfachem Wege erzielten neuen Formen zur konzisen Melodie zusammenschließt, das beweist schon dadurch, daß wir die unbewußt-bewußte Regel dieser Tätigkeit aus dem Werke heraus zu erkennen imstande sind, den ausgeprägten Sinn für künstlerischen Stil.

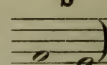
* *

Grundlegend sind die zwei denkbar einfachsten aus der Zerlegung der Tonleiteroctave in Quint und Quart (tonale Korrespondenz) hervorgehenden Motive (A und B), deren eines harmonisch (A), deren anderes melodisch in die Erscheinung tritt (B); dazu tritt noch ein drittes hinzu (C), welches nur rhythmisch charakterisiert ist. Aus diesen Urmotiven, wenn ich so sagen darf,

A.

(=IV. Thema Ciconia's)

B.

(=I. Ciconia's)

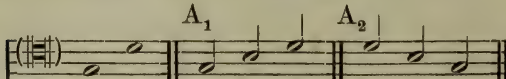
(davon nur die 2. Hälfte:

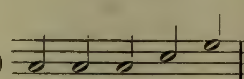
b


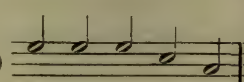
C.

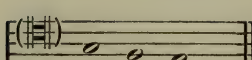
(= II., III. Ciconia's)

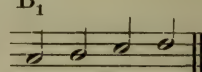
gehen nun folgende Phrasen hervor:

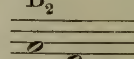
A. A₁ A₂


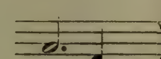
A₃ (A₁ + C)


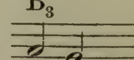
A₄ (A₂ + C)


B.

umgekehrt:

B₁


Durch Ausfall[1]) der 2. Note: B₂

(oder

;

)

Durch Ausfall[1]) der 3. Note: B₃

(oder

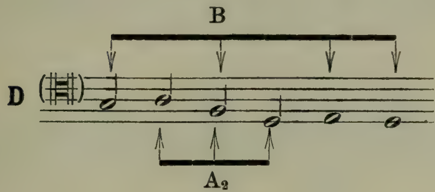
). —

---

[1]) Vergleiche bezüglich dieser Auslassung einer Tonstufe Seite 288.

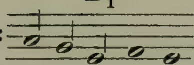
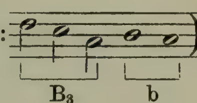
Grundlegende Kombination:

$B + A_2 = D.$



Daraus:

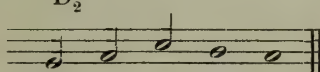
D₁

1.) Durch Ausfall der 2. Note:  (transponiert: )

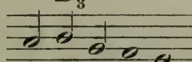
Dieses Motiv besteht aus 2 Teilen: $B_3 + b$.

Tritt an Stelle der ersten Hälfte B_3 deren Spiegelbild, so ergibt sich als Gegenstück von D_1:

D₂

2.) $(B_4 + b)$ 

D₃

3.) Durch Ausfall der 4. Note:  (transponiert: )

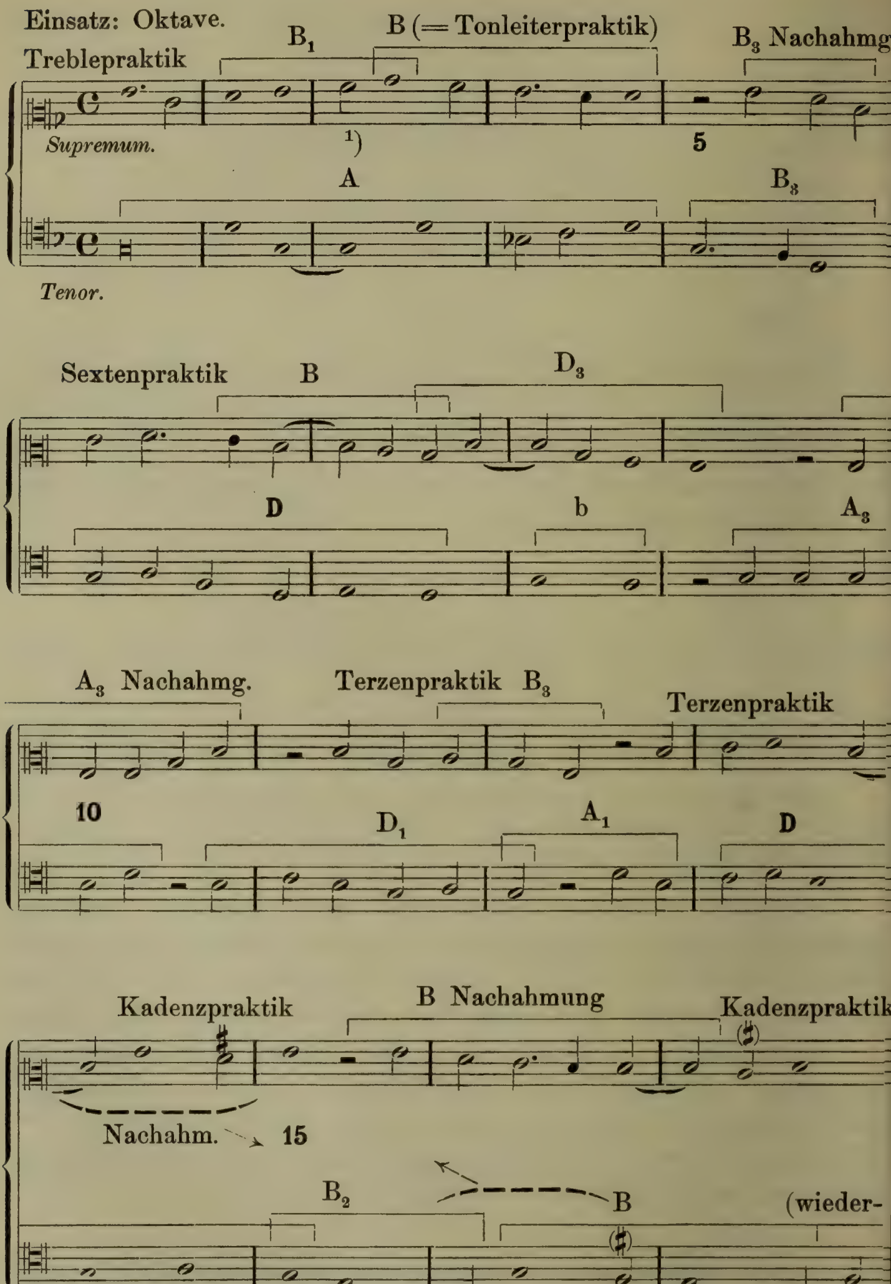
NB. Man betrachte die am häufigsten vorkommenden Themen A_3, A_4, D_1, D_2, D_3 und man erkennt sofort, daß das textliche Substrat dieser Tongedanken die Worte *„O rosa bella“* bilden.

Lediglich aus diesen Themen, die, dem trauernden Stimmungscharakter des Gedichtes entsprechend, größtenteils abwärts gerichtet sind, setzt sich der Tenor von No. I (Beilage 6) zusammen. Dies ist in der folgenden Wiedergabe ersichtlich, wenn man die untere Zeile verfolgt.

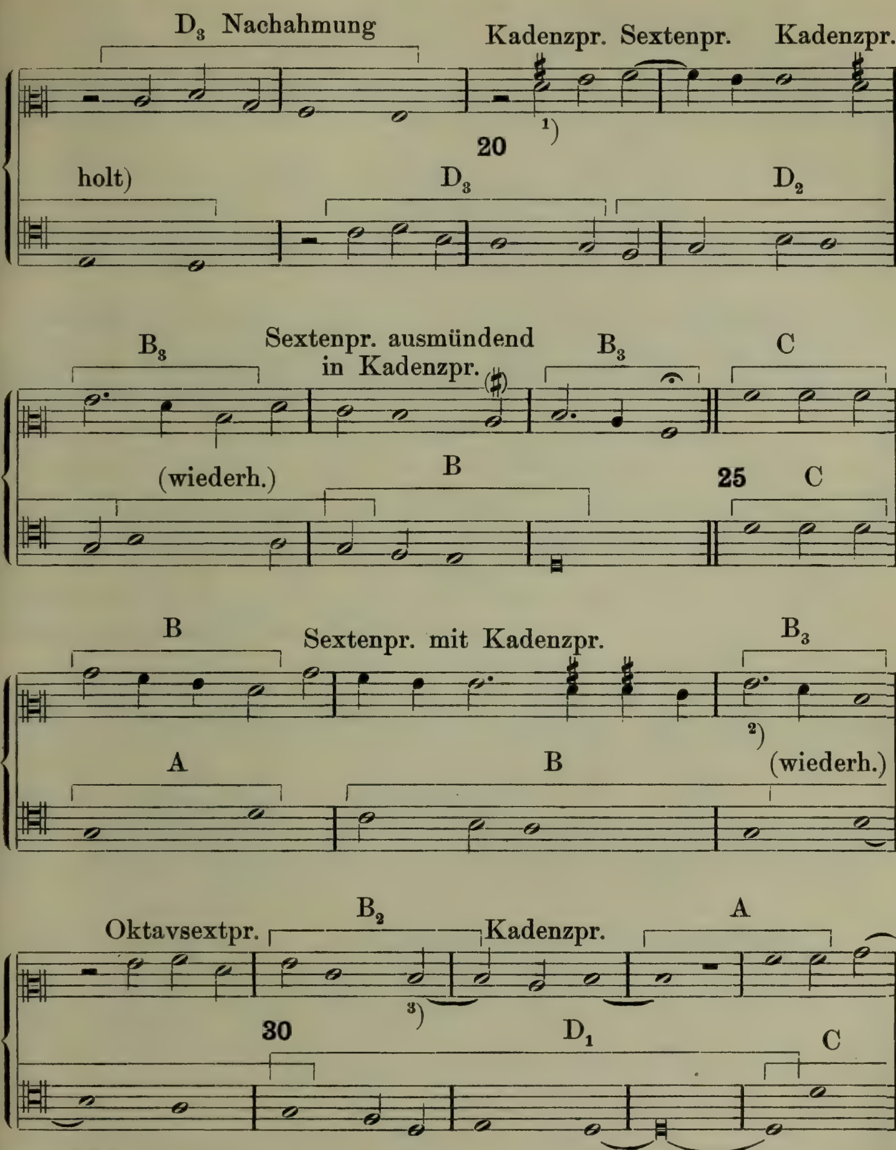
Dann erst lese man die obere Zeile, welche die Entstehung des Supremums schildert. Durch diese Betrachtung wird es unzweifelhaft, daß der Sopran als Ganzes erst entstand, als der Tenor schon fertig war[1]). (Höchstens gewisse Nachahmungen mögen schon bei der Konzeption des Tenors in Aussicht genommen worden sein.)

[1]) Will man sich von der Stichhaltigkeit dieser Behauptung überzeugen, so versuche man den Gegenbeweis, indem man das Supremum thematisch zerlegt und den Tenor aus dem kontrapunktischen Satz zu erklären sucht. Man wird ein solches Vorhaben als unmöglich erkennen.

(Kompositionstechnische Analyse der Fassung No. I. [Beilage 6])



[1]) Themenpraktik trotz der Dissonanz auf dem guten Taktteil!

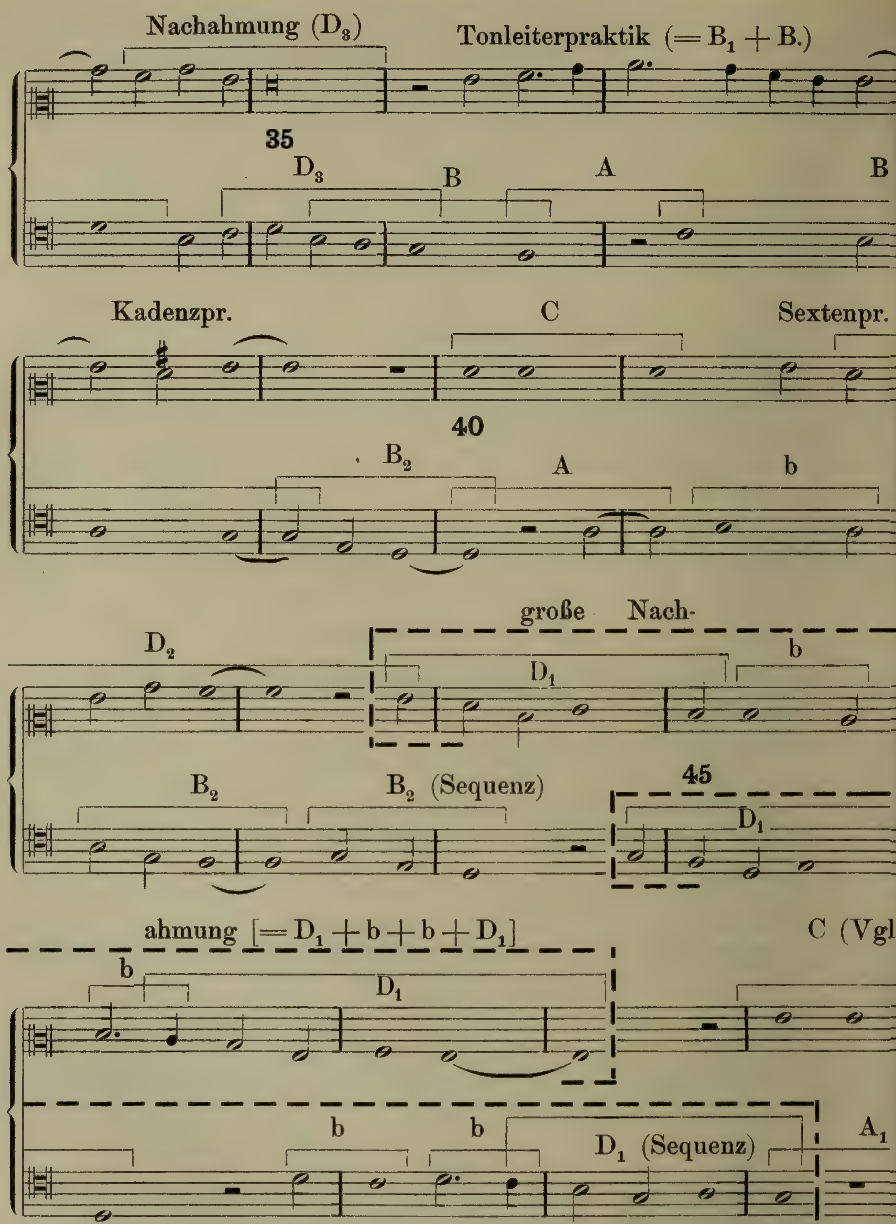


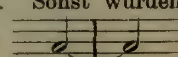
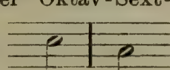
[1]) So befremdlich es scheint, liegt doch hier Kadenzpraktik vor: Der Tenor geht stufenweise abwärts, der Kontra macht den regelmäßig in Kadenzen erscheinenden Oktavsprung aufwärts, um die Quinte des Grundtons einzunehmen; das Supremum muß somit ohne Zweifel *fis* singen, und es ergibt sich Kadenzpraktik.

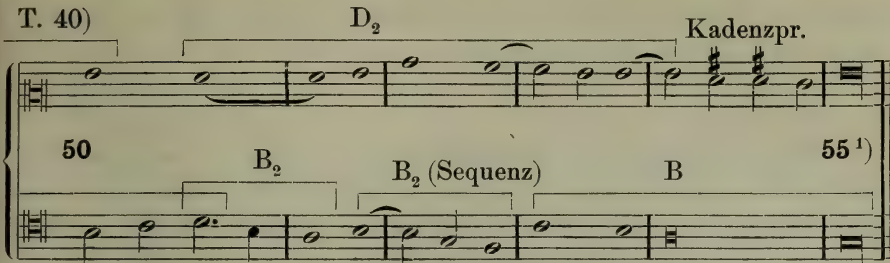
[2]) Das Thema B_3 findet sich oft als Kandenzanhang des Supremums. Vergl. Takt 22, 24, 28.

[3]) Fehlerhaft. — Octavparallelen! Dieselben erklären sich aus der Absicht

(Kompositionstechnische Analyse der Fassung No. I. [Beilage 6])



den Vorhalt *d* im nächsten Takt ordnungsgemäß vorzubereiten. Sonst würden wir in Verfolg der Oktav-Sext-(Terzsprung-)praktik anstatt  folgende Änderung  erwarten.



Für die einzelnen Mittel des Contrapunkts haben wir leicht verständliche Bezeichnungen eingeführt. Ausdrücke wie Tonleiterpraktik, Terzenpraktik etc. bedürfen wohl keiner Erklärung. „Treblepraktik“ bezeichnet die Praktik des *Treble-Sight*[2]), bestehend in einem Terzfall aus der Einsatzoktave zur Sext. Die Führung in Parallelsexten — eigentlich der zweite Teil der Treblepraktik und ein wesentliches Element des *Faulxbourdon* — nennen wir Sextenpraktik, während die gleichfalls aus dem *Treble-Sight* erklärbare Zickzacklinie des Diskant (Terz ab, Sekund auf, Terz ab, Sekund auf usf.) nach den sich ergebenden Intervallen den Namen Oktav-Sext-Praktik erhielt.

Besonders praktikabel ist, wie unsere Analyse zeigt, die Nachahmungs- und die Themenpraktik; sind doch die Themen an sich so beschaffen, daß sie kontrapunktisch kombinierbar sind. Erst wo diese kunsttechnischen Vehikel nicht gut anzuwenden sind, greift der Komponist zu andern Mitteln (Terzen, Sexten etc.).

Über den Contra sind nicht viel Worte zu verlieren; er fügt sich ein, wo Platz für ihn und Bedarf nach ihm vorhanden ist. Lediglich bei dem thematischen Anruf „*O rosa bella*“ (Takt 9) führt er eine Nachahmung mit den beiden andern Stimmen durch, und zwar setzt er vor diesen ein. Es ist dies eine Eigentümlichkeit jener Zeit, daß regelmäßig bei Nachahmungen, speziell bei solchen im Unisono die später konzipierte Stimme anfängt. Man kann das auch bei dem obigen Supremum beobachten, wo die Nachahmungen im Supremum eigentlich Vorahmungen sind. *(Sit venia verbo!)* Außer der erwähnten Nachahmung und dem Anfang mit den Fundamentalschritten (Quint-Quart) wird man

[1]) Die zum Vortrag erforderliche Chromatik *(musica ficta)* ist in obiger Analyse nur insoweit berücksichtigt, als sich dieselbe aus der eben untersuchten Struktur unmittelbar ergibt. Im übrigen sei die Frage, wo ♭ *(b, es)* und ♯ *(fis, cis)* anzuwenden ist, späterer Erörterung vorbehalten. Die *D*-Kadenzen (z. B. in Takt 17, 23, 31) sind mangels handschriftlicher Anhaltspunkte dreideutig (Entweder *e-g-cis* oder *es-g-c* oder *es-g-cis*).

[2]) Vergl. Riemann, „Geschichte der Musiktheorie“ S. 144 ff.

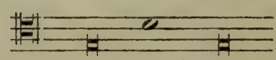
kaum etwas Thematisches am Contra entdecken können (höchstens Takt 50). Alles andere ist harmonische Füllung.

* *

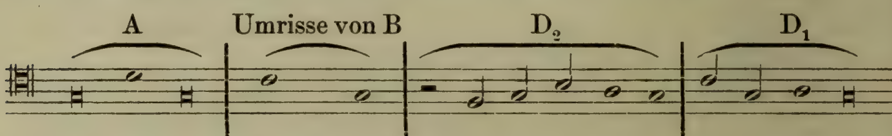
Wir wenden uns der **Fassung II** zu, die, wie ich behaupte, **eine Umarbeitung der Fassung I** ist, und wollen zeigen, welcher Art diese Umarbeitung war und was für Verbesserungen nun an der wirklich klassischen Form II zum Vorschein kommen, die in so unendlich vielen Handschriften vorliegt, also ungemein populär gewesen sein muß.

*

Der Tenor von No. II (Beilage 1) beginnt gerade so wie in No. I

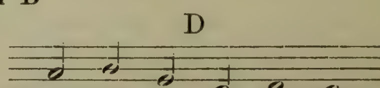


setzt aber viel prägnanter fort, indem er schon in der Einleitung sämtliche Motive in ihren Konturen zusammenstellt, und zwar:



Die ritornellmäßige Einleitung ist jetzt gegen früher um 1 tempus verkürzt, verliert dadurch den trivialen Charakter der 8 taktigen Periode, gewinnt aber an Präzision und durch eine eingefügte Pause an künstlerischer Symmetrie, indem A zu B und D_2 zu D_1, aber auch $(A + B)$ zu $(D_2 + D_1)$ symmetrisch ist. Die Quart ist nämlich das Spiegelbild (beziehungsweise die tonale Beantwortung) der Quint, das Thema D_1, wie früher gezeigt wurde, das Spiegelbild von D_2.

Das in der Fassung No. I einigemal gebrachte Urthema der Kombination von A und B



wird jetzt durchaus gemieden und nur jene aus demselben hervorgegangenen Varianten werden herangezogen, bei welchen syllabische Textlegung der Worte „*O rosa bella*“ möglich ist[1]).

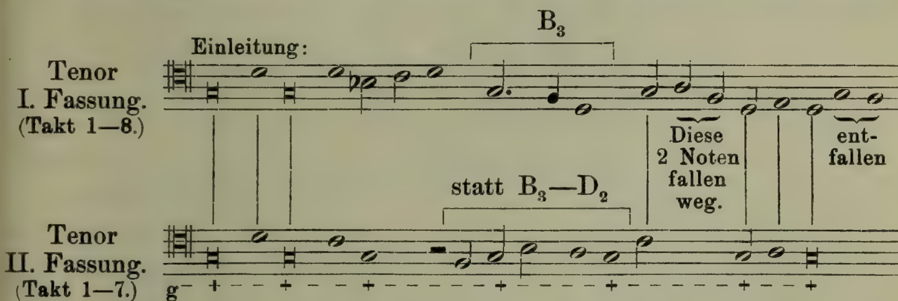
Da aber nun lediglich aus dem Thema D heraus die Themen D_1, D_2 und D_3 genetisch zu erklären sind, diese letzteren in der Fassung No. II wohl vorkommen, von jenem D jedoch sich da schon keine Spur

[1]) Vergl. S. 195.

mehr findet, dieses Thema vielmehr nur in der Fassung No. I zu finden ist, so ergibt sich ein Anhaltspunkt dafür, daß No. I das Konzept, No. II die Umarbeitung sei.

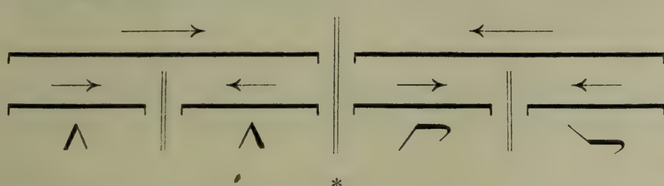
Einen zweiten Anhaltspunkt bildet der Umstand, daß die II. Fassung zufolge der oben erwähnten Symmetrie sich durch eine stabile, klar zutage liegende Harmonie auszeichnet (*g* I—V—I—IV—I——V—I—V—I—V—I), während die frühere Fassung etwas farblos scheint.

Man vergleiche z. B. die Einleitung in den beiden Kompositionen:



Die I. Fassung dieser „Einleitung“ steht der II. gegenüber wie ein planloses, halb improvisiertes Kantillieren einer logisch und psychologisch befriedigenden, ausgereiften Melodie auf fester harmonischer Grundlage (+ *g*). Daß dieses harmonische Fundament kein zufälliges ist, sondern der kompositorischen Absicht entspringt, versteht sich von selbst; man vergleiche nur die sechsstimmigen Fassungen, welche ohne dieses harmonische Bewußtsein einfach nicht hätten gedacht werden können!

Der symmetrische Bau des Ritornells (vielleicht wurde es ja auch instrumental ausgeführt) stellt sich nun — in der Fassung II — graphisch, etwa folgendermaßen dar:



Dem Tenor analog sind die Änderungen im Supremum. Die ersten zwei Takte stimmen überein, dann kommen Änderungen zur Erzielung der Symmetrie und der stabilen Harmonie: [Vergl. Martin le Franc: *chant joyeux et stable (!).*[1]) Das „*stable*“ bezeichnet natürlich die stabile Harmonie!]

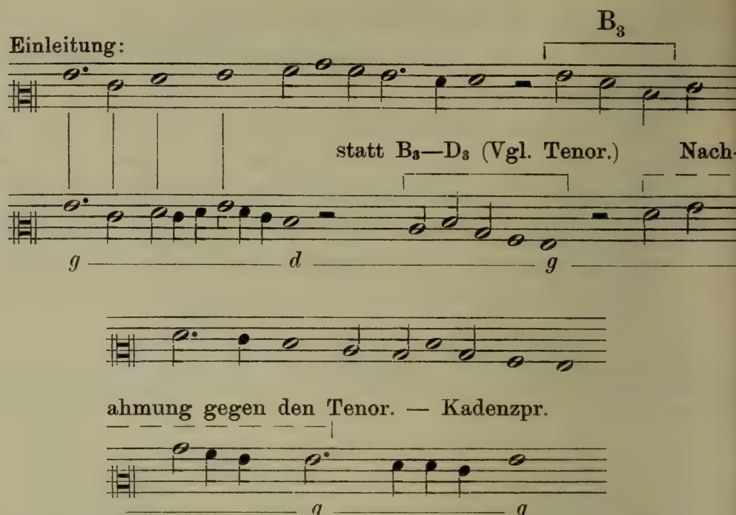
---

[1]) Siehe S. 23.

(Durch welche Änderungen aus No. I die Fassung No. II hervorging:

Supremum I. Fassung: (Takt 1—8½)

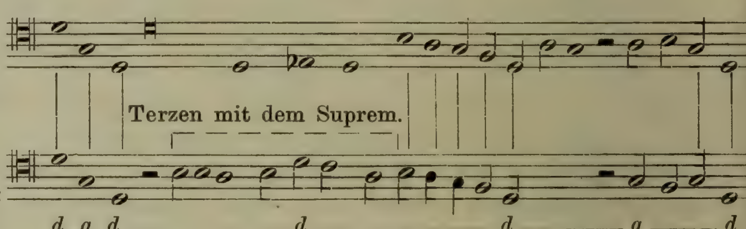
Supremum II. Fassung: (Takt 1—7)



Selbst im Contra ist dieselbe Erscheinung zu konstatieren, nur ist dessen Zentrale nicht die Tonika *(g)*, sondern die Dominante *(d)*.

Contra I. Fassung: (Takt 1—8)

Contra II. Fassung: (Takt 1—6½)

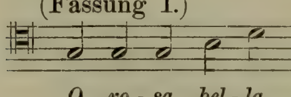


*

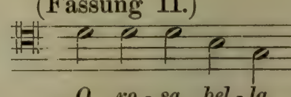
Auf das Ritornell folgt der charakteristische Anruf der Geliebten mit dem Dreiklangsthema.

Da mag es nun Dunstable unpassend geschienen haben, in einem so klagseligen Gedichte die typischste Phrase wie einen Jauchzer aufwärtsschnellen zu lassen. Kurz entschlossen dreht er das Motiv um und macht aus

(Fassung I.)



die Phrase: (Fassung II.)



Dadurch gewinnt er:

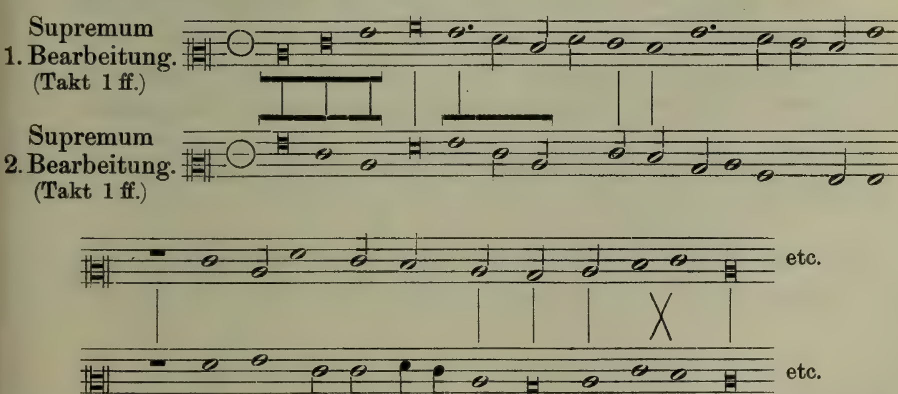
1) Sinngemäßere Deklamation; 2) Tadellos einheitlichen Stil der ganzen Melodie.

Mit Ausnahme der ⋀⋁-förmigen Schlußanhänge im 1. und 2. Teil hat nämlich jetzt die ganze Melodie die klagende Richtung abwärts. Kann die Stimme nicht mehr tiefer, so springt sie eine Quinte oder eine Oktave hinauf (z. B. Takt 11, 19, 21, 24, 36 etc.) und die Abwärtsbewegung beginnt von neuem.

Diese Umstülpung des Hauptthemas bei einer zweiten Bearbeitung steht übrigens nicht vereinzelt da, und wir können ein Beispiel anführen, welches zugleich einen wichtigen Anhaltspunkt für unsere Annahme bildet, daß beide jetzt besprochene Fassungen der „*Rosa bella*" von Dunstable herrühren.

Es sind von Dunstable zwei „*Veni Sancte Spiritus*" erhalten (beide mit seinem Namen), welche in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" (7. Bd. S. 201 ff.) publiziert wurden[1]). Von diesen beiden Kompositionen ist zweifellos die dreistimmige Fassung die ältere, die vierstimmige die spätere Arbeit, welche, wenn auch gänzlich umgearbeitet, doch von der ersten Fassung die Themen entlehnt, so daß das Supremum dieser Komposition sich ganz deutlich als eine Umarbeitung des ersten Supremums darstellt. Man vergleiche:

Dunstable. „*Veni Sancte Spiritus.*"



Hier haben wir genau so wie bei den beiden Fassungen der „*Rosa bella*" ein Dreiklangmotiv, in der 1. Fassung aufwärts gewendet, in der 2. Fassung, die sich auch wieder durch eine stabilere Harmonie auszeichnet, abwärts gewendet.

---

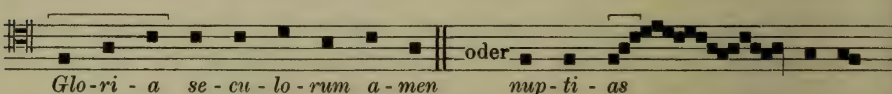
[1]) Siehe dort den Nachweis der Signaturen in den Trienter und Modeneser Codices. Die 2. Fassung des „*Veni S. Spiritus*" Dunstable's zitiert Gafori in „*Practica musica*". (Siehe S. 23 dieses Buches.)

(Durch welche Änderungen aus No. I die Fassung No. II hervorging:

Es steht also außer Zweifel, daß Dunstable Umarbeitungen von der Art, wie diejenige der in Betrachtung stehenden Fassungen der „*Rosa bella*“, wirklich vorzunehmen pflegte.

Zu unseren inneren, aus der Betrachtung der Kompositionen gewonnenen Gründen, welche für die Autorschaft Dunstable's an Fassung No. I der „*Rosa bella*“ sprechen, tritt somit dieses äußerliche Moment als wesentliche Stütze hinzu. —

(Ergänzend sei noch hinzugefügt, daß die Verwendung des zerlegten Dreiklangs aufwärts weit älter ist als diejenige des abwärts gekehrten. Ersterer findet sich nämlich schon in den Sequenzen des *Quintus Tonus (Tritus);* z. B. nach dem *Tonale Sancti Bernardi* (Gerbert, *scr. II 273*).



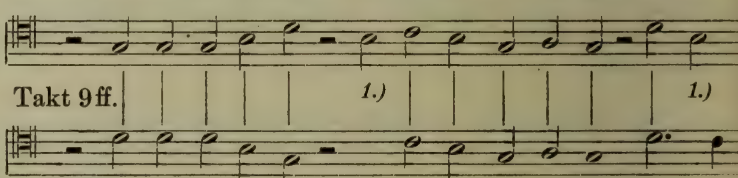
Der abwärts gewendete zerlegte Dreiklang ist dagegen erst viel später, in größerem Umfange erst bei Dunstable, zu konstatieren.)

*

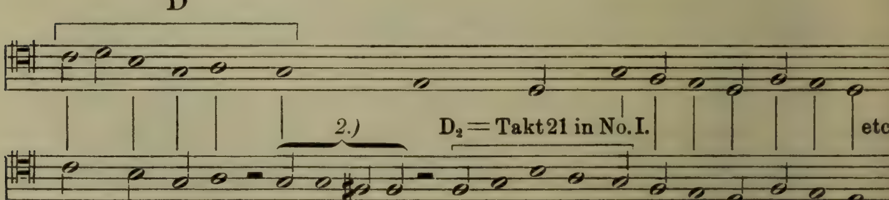
Wir setzen die Untersuchung über das Verhältnis der beiden in Rede stehenden beiden Fassungen der „*Rosa bella*“ fort, indem wir den Tenor der II. Fassung weiter verfolgen (untere Zeile) und jene Melodieteile darüber setzen, aus welchen derselbe hervorgegangen ist.

Tenor der I. Fassung.

Tenor der II. Fassung.



D

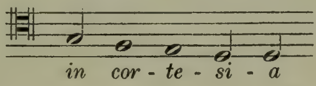


Die Noten *ad 1.)* entfallen, um der besseren Deklamation willen und um die kontinuierliche Abwärtsbewegung ungestört zu erhalten.[1]) Das

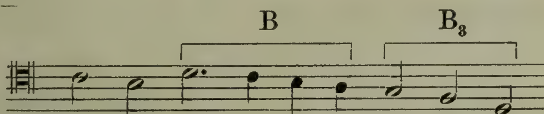
[1]) Vergl. S. 202 u. 203 (oben).

Thema *ad 2.)* ist eingeschoben, um eine Nachahmung mit dem Supremum zu ermöglichen. —

Im weiteren Verlauf hält sich nun der neue Tenor (No. II) weniger an den früheren (No. I), ist vielmehr darauf bedacht, durch seine eigene Gestaltung Nachahmungen im Supremum möglich werden zu lassen. Dieser Absicht dient besonders das Thema B in der Gestalt



sowie eine Anlehnung an das frühere Supremum (!) Takt 37:



Hier tritt eine rhythmische Figur hervor, welche später immer und immer wieder ausgenutzt wurde und bis auf den heutigen Tag ein Steckenpferd für Nachahmungen geblieben ist, nämlich 𝅗𝅥. ♩ ♩ ♩. Man darf die Erfindung derselben — will sagen die erstmalige umfassende Verwertung derselben für Nachahmungen — wohl Dunstable zuschreiben. (Vergl. VI. Kap., Seite 312 ff.)

*

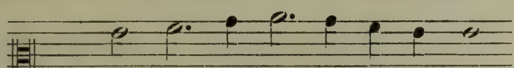
Indem wir nun hier eine Anlehnung des Tenor II an das Supremum I konstatieren können, Supremum I aber als das spätere Ergebnis des polyphonen Tonsatzes über dem früher fertigen Tenor I schon nachgewiesen haben, wäre der Beweis erbracht, daß der Tenor II erst aus einer Umarbeitung der Komposition No. I hervorgehen konnte.

Dies wird noch deutlicher an folgender Stelle:

Takt 48 ff. des Tenors der II. Fassung



ist hervorgegangen aus Supremum No. I Takt 36 ff.

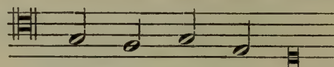


Die Phrase, welche Dunstable bei Konzeption des Soprans der 1. Komposition in Verfolg eines schönen Kontrapunkts vielleicht zufällig in die Feder lief, mag ihm für Nachahmungen geeignet erschienen sein, und so führte er sie in der II. Bearbeitung auch in den Tenor ein.

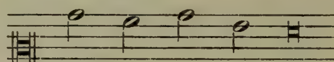
Ebenso offenkundig ist es, daß der Tenor der Fassung No. II erst

(Durch welche Änderungen aus No. I die Fassung No. II hervorging:

nach dem Supremum von No. I geschrieben und von diesem beeinflußt wurde in Takt 31/32.



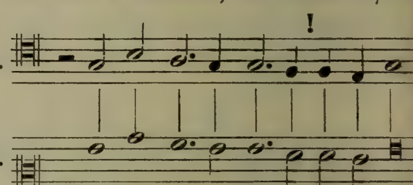
Diese Stelle ist absolut nicht thematisch, sondern nur eine Anleihe bei dem Supremum der Fassung No. I Takt 33/34.



Ein untrügliches Anzeichen vollends, daß der Tenor der II. Bearbeitung sich direkt an das Supremum von No. I anlehnt, ist Takt 39/40.

Tenor der II. Bearbeitung. Takt 39/40.

Supremum der I. Bearb. Takt 51—55.



Hier verblüfft die Sopranklausel (!) im Tenor. Woher stammt sie? Aus dem Supremum der I. Bearbeitung, aus welchem die ganze Stelle notengetreu, ohne die geringste Änderung (nur in halben Notenwerten) herübergenommen wurde.

*

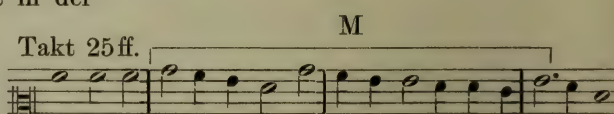
Bei so sicheren Anhaltspunkten wird es überflüssig sein, noch den ganzen weiteren Verlauf der Umarbeitung in allen Details zu erörtern. Nur auf einige interessante Stellen, welche deutlich zeigen, wie die so einfachen Themen sich zu längeren Melodiephrasen zusammenschließen, bezw. solche durch die Kunst des Kontrapunktes geschaffen werden, wollen wir noch hinweisen.

Auch diese Stellen zeigen wiederum, daß No. II gegenüber No. I die spätere Umarbeitung darstellt.

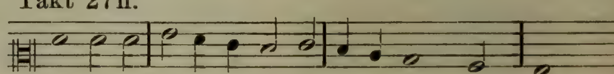
Vergleichen wir z. B. in den Sopranen der beiden in Rede stehenden Fassungen den Anfang des 2. Teiles *(„ay lasso me")*, so erhalten wir den Beweis, daß im Supremum von No. II Takt 28 die Lesart der Pavianer, in Takt 29 die Lesart der Vatikanischen Handschrift (s. Beilage 2) die ursprüngliche Form enthält.

Die Stelle lautet in der

I. Fassung: Takt 25ff.



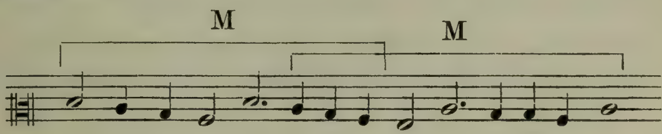
II. Fassung: (ursprüngliche Gestalt.) Takt 27ff.



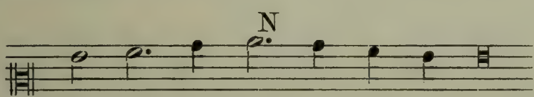
Hier ist in der II. Fassung die rhythmische Gestaltung der I. Fassung unverändert beibehalten und nur die melodische Form ist verändert, was sich aus dem weiteren Verlauf des Supremums von No. II erklärt.

Aber gleich nachher kehrt in diesem Supr. der II. Bearbeitung die Phrase M, welche in der I. Fassung nur das Ergebnis der florierten Sextenpraktik im Tonsatz gegen den fertigen Tenor gewesen war, in ihrer auch melodisch unveränderten Gestalt wieder und wird sogar sequenzenmäßig fortgesponnen:

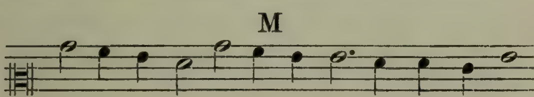
Supremum No. II,
Takt 33ff.



Weiterhin finden wir nun in der Fassung No. II auch einen interessanten Zusammenschluß von Melodiephrasen, die in der ersten Fassung vereinzelt dastanden — ein neuerlicher Beweis für die spätere Entstehung von No. II —. So wurden die Melodiephrase N aus dem 1. Supremum Takt 36/37

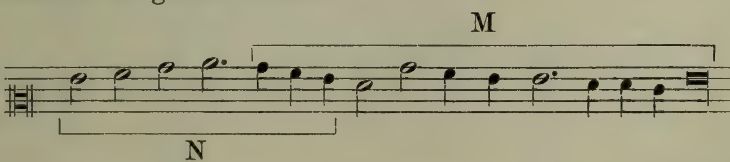


und die Phrase M aus Takt 26/27 derselben Stimme



im Supremum der II. Fassung miteinander vereinigt und bilden da einen prächtigen Abschluß des ganzen Liedes:

Supr. No. II.
Takt 49(47)ff.



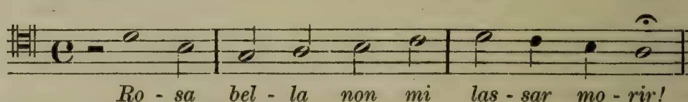
Durch diesen Sopran-Abschluß wird derjenige der I. Fassung ersetzt, welchen, wie wir hörten, der Tenor von No. II übernommen hat.

*

Im übrigen spielen natürlich im mehrstimmigen Satz auch bei der II. Fassung dieselben Praktiken eine Rolle, von welchen bei der Ent-

stehung des I. Supremums die Rede war; in verstärkterem Maße als dort greift hier die Tonleiter- und die Nachahmungspraktik Platz und man kann sagen, daß den Hauptunterschied zwischen der I. und II. Fassung Dunstable's neben der stabileren Harmonie von No. II die reichlichere Anwendung von Nachahmungen in dieser Fassung bildet.

Ermöglicht wird dieselbe durch eine größere Symmetrie, sowohl im kleinrhythmischen und melodischen, als im großrhythmischen Bau. So war z. B. die I. Fassung 55 Takte (= Breves) lang.[1]) Davon entfielen auf den 1. Teil 24, auf den zweiten 31. In der II. Fassung hängt Dunstable dem ersten Teil, den er zuvor durch verschiedene Auslassungen um ein *tempus* verkürzt hatte[2]) noch den dreitaktigen Ausruf



an (dem gar nichts in der I. Fassung entspricht), stutzt andererseits den 2. Teil derart zu, daß statt 24:31 sich das Verhältnis 26:26 zwischen dem 1. Teil und 2. Teil ergibt.

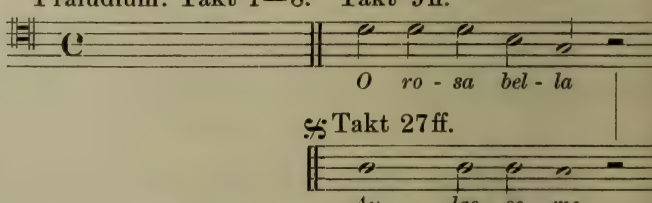
Dabei vermittelt nun (in der Fassung No. II) nicht nur das Längen-, will sagen Zeitverhältnis eine stilvolle Symmetrie, sondern auch der gleichartige (und doch wieder künstlerisch-frei gestaltete) Bau dieser beiden Teile: Dem ersten geht ein Vorspiel voran, dem zweiten folgt ein Nachspiel; was dazwischen liegt, zeigt, wie folgende Übereinanderstellung mit der entsprechenden Pausenanordnung dartut, eine künstlerische Symmetrie in analogem Bau:[3])

Tenor von No. II [s. Beilage 1].

Präludium: Takt 1—8. Takt 9ff.

1. Halbstrophe.

2. Halbstrophe.

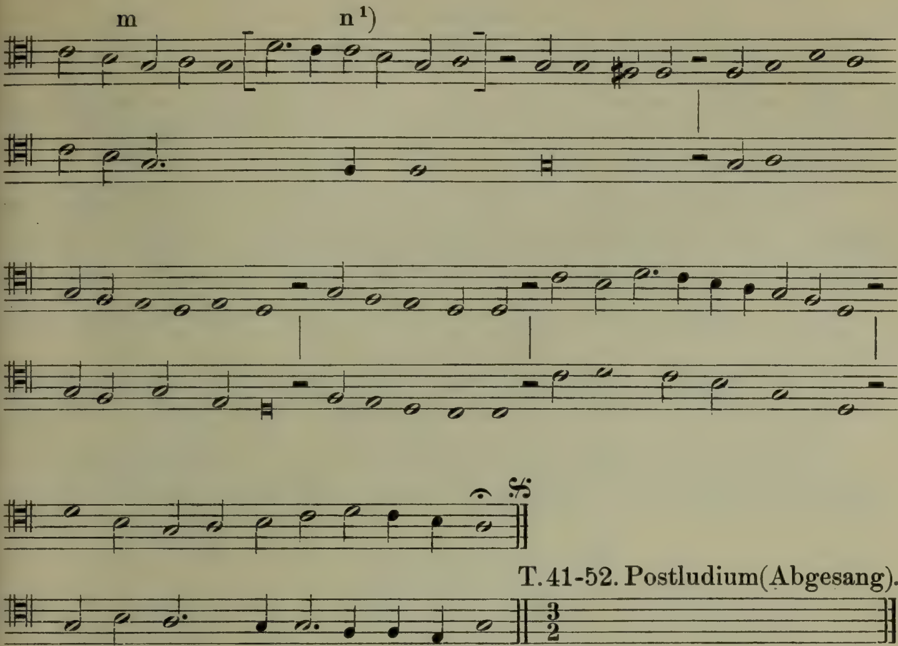


---

[1]) Takt im Sinne unserer Schreibung mit Taktstrichen, aber natürlich ohne Supponierung des modernen Taktbegriffes.

[2]) Vergleiche die auf Seite 201 ff., 204 ff. besprochenen Auslassungen.

[3]) Wer denkt nicht an des Meistergesanges *Bar* mit Präludium (Praeambel), zwei Stollen und Abgesang?!



* *

Wir dürfen wohl als erwiesen betrachten, daß No. II die Umarbeitung von No. I darstellt, die vermutlich auch darauf Rücksicht nahm, daß die Tenor- und Sopranstimmen umkehrbar seien, was, wie die Dijoner Fassung beweist, nun wirklich der Fall ist. Hinzuzufügen hätten wir nur noch, um nicht mißverstanden zu werden, die Bemerkung, daß natürlich die Änderungen bei der Umarbeitung, die wir auf dem Wege der musiktechnischen Analyse erkannten, keineswegs auch vom Komponisten auf Grund der Spekulation vorgenommen, sondern ihm wohl zum größeren Teil vom Gefühl eingegeben wurden. Das aber ist das große Geheimnis des wahren Künstlers, daß sich aus seinem Werke die ihm selbst kaum zum Bewußtsein kommenden Schönheitsregeln erkennen lassen, da der dunkle, jeder Kontrolle entrückte Schaffensdrang ihm jenen rechten Weg weist, der, als die Richtschnur im organischen Bau des Schönen, für uns der Pfad ist, in das Kunstwerk selbst einzudringen und seine Entstehung zu erkennen.

* * *

[1]) n ist nur eine Wiederholung von m und hat demgemäß kein besonderes Korrelat in der 2. Halbstrophe.

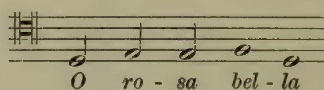
Die Fassung No. IX
(siehe Seite 160/161. — Beilage 7)

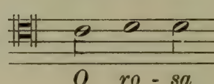
ist, wie schon erwähnt wurde, eine beträchtlich spätere Arbeit als Dunstable’s „*Rosa bella*“-Kompositionen, und etwa um das Jahr 1450 oder 1460 anzusetzen.

Dafür spricht schon der Umstand, daß sich diese Komposition in München und Perugia in zwei Kodices findet, die durchaus neuere Kompositionen enthalten, von welchen ein großer Teil auch schon in Petrucci’s Druckwerken Aufnahme fand. Dafür spricht ferner der ganze Stil.

Der Komponist dieser Fassung dürfte beide Formen der Dunstable’schen Komposition und auch diejenige Ciconia’s gekannt haben.

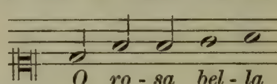
Bei letzterer macht besonders der Tenor Anleihen, indem er rhythmisch unverändert des I. Thema Ciconia’s  bringt

und auch den Anruf 

demjenigen Ciconia’s 

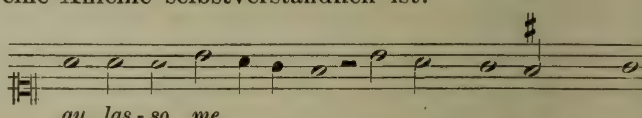
nachbildet.

Andererseits sind wieder Anlehnungen an die I. Fassung Dunstable’s (No. I, Beilage 6) offenkundig. So ist z. B. der Anruf „*O rosa bella*“ im Sopran der in Rede stehenden Fassung No. IX

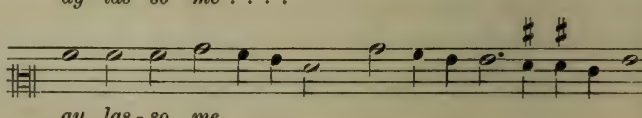


der aufwärts gewendete zerlegte Dreiklang aus Dunstable’s Komposition No. I, mit welcher auch Takt 16 bis 18 des Supremums derart übereinstimmt, daß eine Anleihe selbstverständlich ist:

Fassung IX.
(Beilage 7.)
Suprem. T. 16—18.

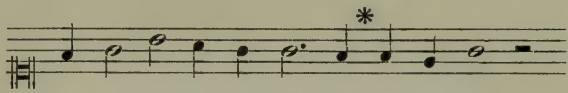


Fassung I.
(Beilage 6.)
Suprem. T. 25—27.

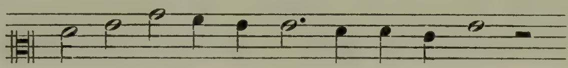


Doch auch die Anlehnungen an die II. Fassung Dunstable’s sind leicht zu erkennen, so speziell beim Abschluß des Ritornells,

Fassung IX.
(Beilage 7.)
Supremum T. 3/4.



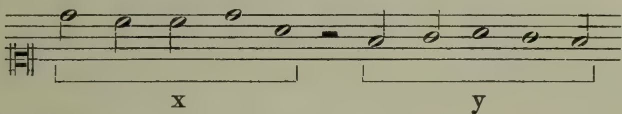
Fassung II.
(Beilage 1.)
Supremum T. 6/7.



wo die unveränderte Übernahme der ganzen Stelle auch die altertümliche Kadenzformel ∗ gerade an dieser Stelle erklärt, während dieselbe sonst in No. IX durchaus vermieden ist.

Aber das eklektische Themenpotpourri dieses Komponisten geht noch weiter. So macht er für das Supremum seines Liedes — (damit's nur ja niemand merkt?) — Anleihen beim Tenor der Fassung No. II; z. B.

Fassung IX.
(Beilage 7.)
Suprem. T. 21/23.



Fassung II.
(Beilage 1.)
Tenor T. 41/45.



Hier wechseln lediglich zwei Tonphrasen ihren Platz.

Im ganzen schöpft der Komponist der Fassung IX von allen ihm bekannten Vertonungen seiner Vorgänger den Rahm ab und gibt seiner Komposition einen noch engeren Rahmen als Dunstable. Ciconia's Komposition umfaßte 210, Dunstable's erste Fassung 110, die zweite Fassung 100 Semibreven, die eben besprochene Komposition hat nur 87 Semibreven. Die fortschreitende Entwicklung geht eben dahin, lange Textwiederholungen möglichst zu vermeiden.

Supremum und Tenor der Fassung No. IX stimmen in der Tridentiner, Perugiaer und Münchener Handschrift überein. Die letztgenannte enthält aber einen von den anderen Handschriften ganz verschiedenen Contra.

Der Contra der Tridentiner und der Perugiaer Hs. hält sich an die gewöhnliche Vokal-Contra-Technik, steigt bald über den Tenor empor, bald geht er unter denselben herab, ist sehr verschwenderisch in Oktavsprüngen aufwärts, ergänzt Sextengänge der beiden Hauptstimmen zu Faulxbourdons etc.; auch bedient er sich offenkundig der Themenpraktik und entlehnt die Themen Dunstable's. So bringt er z. B. schon in der Einleitung (Takt 2) den absteigenden zerlegten Drei-

klang in einem Thema, welches lebhaft an die Form D (s. S. 195) erinnert.

Ganz anders der Münchener Contra. Dieser ist eigentlich nichts anderes als ein florierter Quintenbaß und dreht sich fortwährend um die Grundbaßquinte gd, dg usw. Überraschend ist auch die bei einer tiefen Baßstimme nicht allzu häufige reiche Figurierung. Dieselbe mag sich ebenso wie die Stabilität der auf G ruhenden Harmonie und die ausnahmslos tiefste Lage dieser Stimme, welche niemals über eine andere zu liegen kommt, aus dem instrumentalen Charakter erklären. Dieser Contra gemahnt nämlich lebhaft an den „*pumhart*“ des Liedes „*zart libste frau*“ im Cod. 2856 der Wiener Hofbibliothek, Fol. 158a („Spörls Liederbuch“) [1]); mag sein, daß er auch selbst für einen „*pumhart*“ oder ein anderes „*bas instrument*“ [2]) bestimmt war. Übrigens scheinen die Stabilität der Harmonie und die Beziehungen von Tonika, Ober- und Unterdominante auch schon in jenen Zeiten, aus welchen wir nur ganz fragmentarische Reste erhalten haben, ein Kennzeichen der deutschen Musik gewesen zu sein; und der Münchner Contra dürfte eben von einem Deutschen herrühren. Ob er allein zu Supremum und Tenor oder mit Hinzufügung noch anderer Gesangsstimmen gedacht ist, läßt sich wohl nicht mit Gewißheit entscheiden; er ist ein Harmoniebaß, der nicht gut kollidieren kann, sich somit einem vierstimmigen Satz (siehe Beilage 7.) sehr gut einfügt. Daß die Quinte g-d, auf welcher dieser Baß fußt, in Dunstable's Lied motivisch ist, ist bekannt.

* * *

Die Fassung IX arbeitet also vorwiegend mit Dunstable'schen Motiven, und zwar spielt da besonders das Thema D_3 (s. S. 195) eine große Rolle. Wir finden dasselbe — mit und ohne Auftakt — im Tenor Takt 3/4 (Abschluß des Ritornells), 13/15 (Abschluß des 1. Teils), 19/20 (vor einer Pause) usw. — also durchaus an wichtigen und charakteristischen Stellen, so daß es geradezu als Merkzeichen dieser Liedfassung gelten kann.

Darauf scheint auch die Überschrift dieser Komposition in der Münchener Hs. hinzuweisen, indem neben „*O rosa bella*“ die Silben

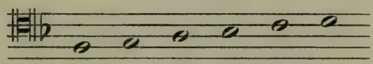
---

[1]) Rietsch, „Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift“ S. 317. (Das nachthorn). Vergl. Guido Adler: „Die Wiederhol. und Nachahm. in d. Mehrst.“ V. S. II. 312.

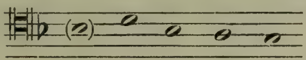
[2]) Vergl. S. 124, letzte Zeile.

„Alafamire“

stehen. Diese sind keineswegs, wie Dr. Raphael (Monatshefte für Mus. XXXI, S. 178) glaubt, ein „kurioses Mißverständnis“ statt „*Ah lasso mi*“, sondern vielmehr die Bezeichnung des Hauptthemas mit den Solmisationssilben. Entweder ist die Bedeutung: *à la-fa-mi-re* oder es fehlt, wie das oft vorkommt, die Initiale, und es hat zu heißen: *Fa-la-fa-mi-re*. Das gibt im *hexachordum molle*,

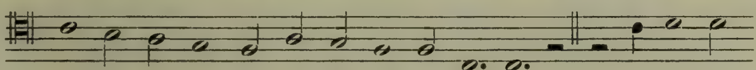


auf welches Bezug zu nehmen ist, da ein ♭ vorgezeichnet ist:



Das ist genau die Form, in welcher sich das Thema D_3 in der in Rede stehenden Fassung der „*Rosa bella*“ findet und das Ritornell beschließt (s. Beilage 7, Tenor, Takt 3/4).

Dieses *A-la-fa-mi-re* in der Münchener Hs. hat übrigens ein Analogon in der Pariser Hs. der Komposition von Ciconia, wo die Textinitialen „*O rosa bella*“ und „*Salvator*“ lauten. *Sal-va-tor* scheint nämlich nur eine mnemotechnische Verballhornung von *sol-fa-do*[1]) zu sein, *sol-fa-do* aber bildet — geradeso wie in der Münchner Fassung *alafamire* — den Abschluß im Ritornell[2]) der Komposition Ciconia's:



[3])

Diese übereinstimmende Erscheinung läßt vermuten, daß die textlosen Ritornells, die sich wiederholt finden, wenn nicht instrumental ausgeführt, so mit Unterlegung der Solmisationssilben gesungen wurden, ein Vorgang, der sich ja selbst mit Beispielen aus der neueren Praxis belegen ließe. Da nun die charakteristischen Motive in der Regel schon in der Einleitung skizziert wurden, konnte sich leicht die jeweilige Verbindung der Solmisationssilben, die sich da ergab, als ein überaus zweck-

---

[1]) In der Praxis war die Solmisationssilbe *do* statt *ut* gewiß schon im 15. Jahrh. üblich.

[2]) Wir sind berechtigt, ein solches bei allen weltlichen Liedern (Kantilenen) anzunehmen, denn Johannes de Grocheo (s. S. B. d. I. M. G. I. 65 ff.) sagt ausdrücklich: „*responsorium est, quo omnis (!) cantilena incipit et terminatur*“.

[3]) Bei Zugrundelegung des *hexachordum naturale*.

mäßiger Name für das Lied selbst einbürgern, zumal die Einprägung so eines „Solmisationsnamens“, der die letzten Töne des Ritornells charakterisierte, auch die Sänger daran erinnerte, wo der eigentliche Text einzusetzen habe.

Um sich übrigens zu überzeugen, daß der eigentliche Text *„O rosa bella“* wirklich erst später einsetzte und zwar in der Fassung No. II (Beilage 1.) in Takt 9, sehe man die Reproduktion No. IV in den „Denkmälern der Tonk. in Öst.“ 7. Jahrg. an. So wie dort erscheint auch in allen anderen Hs. der Text *„O rosa bella“* erst unter der charakteristischen Dreiklangphrase, eine Übereinstimmung, die um so auffallender ist, als sonst die Handschriften bezüglich der Textlegung gar nicht so heikel sind.[1])

*

Ein Mißverständnis statt *„Ay lasso mi“* kann also *„Alafamire“* nicht sein. Eine andere Frage ist es allerdings, ob nicht vielleicht zwischen den Worten *„ay lasso mi“* und *„Salvator“* einerseits und den musikalischen Phrasen *a-la-fa-mi-re* und *sol-fa-do* andererseits ein ebensolcher Kausalnexus besteht, wie zwischen den Worten *„lasci fare mi“* und der musikalischen Phrase *la-sol-fa-re-mi*, über welche bekanntlich Josquin de Près eine ganze Messe schrieb, deren ebengenanntes Thema er angeblich den Worten *„lasci fare mi“* der viel versprechenden und nicht haltenden Magnaten nachbildete.[2])

Und da ist es wohl nicht unmöglich, daß jene Spielerei, die Silben der Sprache in musiktechnischem Sinne zu fassen und in Noten umzusetzen — ein Gegenstück zu Guido's, Cotto's und Aribo's Melodieerfindung durch Vokale[3]) — schon ein Jahrhundert vor Josquin gekannt und unter Umständen auch von Dunstable benutzt worden ist, wenn diese Methode eine Melodiephrase ergab, die, an sich schön, singbar und ausdrucksvoll, ihm Gelegenheit zu einer Fülle musikalischer Entwicklungen bot.

* * *

So hätten wir das Wichtigste über die handschriftlichen Vorlagen No. 1—16 (s. S. 159 ff.) vorgebracht, die erhaltenen *„O rosa bella“*-Lieder von Fehlern gereinigt und historisch geordnet: Die älteste Komposition

---

[1]) Vergl. die Einleitung der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ 7. Bd. S. XXVII. 2. Absatz.

[2]) Siehe Ambros, „Gesch. d. Mus.“ III. S. 213.

[3]) *„qualiter per vocales cantus possunt componi“*, siehe Gerbert, *scr. II.* S. 20, 289 etc. Ambros, „Gesch. d. Musik“ II. 176 ff.

ist diejenige Ciconia's (S. 160 No. VIII); dann folgt No. I (1. Fassung Dunstable's), dann No. II (2. Fassung Dunstable's). Kontrapunktische Erweiterungen dieser Komposition, bezw. Experimente mit derselben sind No. III, IV, V, VI, VII, ferner die Quodlibete No. X, XI und die drei Messen No. XII. Die jüngste Fassung ist No. IX.

* * *

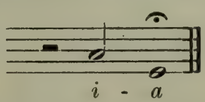
Ehe wir nun weitergehen, müssen wir einiges über

die Textlegung

in unseren Beilagen sagen und die Bemerkung vorausschicken, daß wir diesbezüglich nur in den seltensten Fällen dem Beispiele früherer Ausgaben gefolgt sind.

Zunächst mußten nämlich auch für die Textlegung die Resultate unserer thematischen Zerlegung berücksichtigt werden, und diese ergaben oft einen direkten Fingerzeig. So bei Anleihen einer Fassung bei einer andern, bei Nachahmungen u. dgl. m.

Ferner durfte z. B. auch nicht, wie in den „Denkm.“, 7. Jahrg., S. 230 der Contra (vergl. Beilage 1) in Takt 26 den ersten Teil derart beschließen, daß er nach vorhergehender Pause die Vokale



zu singen hat. Vielmehr lieferte die Analyse, welche die letzten 3 Takte (im Tenor) als einen Anfang bezeichnete, sowie ferner die Erkenntnis, daß der absteigende zerlegte Dreiklang regelmäßig mit den Worten *„rosa bella“* in Beziehung steht, das Resultat, daß kein Melisma vorliege, sondern eine Wiederholung des Hauptgedankens *„Rosa bella non mi lassar morir!“* anzunehmen sei (s. S. 208), wobei dann sowohl syllabische Textlegung und tadellose Deklamation zum Vorschein kommen, als auch im Contra an Stelle von *i-a* das Wort *„morir“* zu treten hat. In analoger Weise wurde in der 2. Hälfte nicht nur das Wort *amare*, sondern die ganze Aufforderung *„Ay lasso me lealmente amare!“* wiederholt, wodurch der Ochetus im 2. Contra nicht wie in den „Denkmälern“ *a-a-a* mit dazwischenliegenden Pausen lautet, sondern eine halbwegs erträgliche Form annimmt. (Obwohl diese Stimme denn doch instrumental gedacht zu sein scheint. Vgl. S. 176.)

Endlich mußte auch darauf geachtet werden, daß der Text jeder Stimme für sich allein denkbar ist, jede Stimme daher den ganzen

Text bringt. Wenn also z. B. die „Denkmäler“ [1]) den Contra singen lassen:

„|: *Ay lasso me* :| *dolente Per ben servire et lialmente amare*“,

wobei durch Auslassung des Objekts „*dezo finine*“ zwischen *dolente* und *Per* der eigentliche Sinn nicht verständlich wird, so durfte dieses Beispiel keine Nachahmung finden.

In den Beilagen dieses Buches bringt stets jede Stimme den ganzen Text. Auch sind allen Noten Worte untergelegt worden; soweit dieselben eingeklammert sind, dürfte eine textlose Einleitung oder dgl. (instrumentale Ausführung oder Singen mit den Solmisationssilben) anzunehmen sein. [2])

*

Aber noch in einem sehr wesentlichen Punkte unterscheidet sich unsere Textlegung von derjenigen der „Denkmäler“, nämlich in der Berücksichtigung der **Ligaturen**.

Die Herausgeber der „Dkm. d. Tk. in Ö.“ haben die Bedeutung der Ligaturen für die Textlegung über Bord geworfen und den Ligaturen insgemein mehrere Textsilben untergelegt. Dazu mag sie der Umstand veranlaßt haben, daß sich einige Fälle nachweisen lassen, wo bei einem in mehreren Manuskripten erhaltenen Musikstücke die unterschiedliche Schreibung von Ligaturen in den verschiedenen Handschriften Zweifel weckt, ob die Ligaturen im Anfang des 15. Jahrhunderts noch auf den Text Bezug haben.

Indes: diese Zweifel, an welchen kaum etwas Positives ist, da man mit den Fehlern der Abschreiber rechnen muß, zerfallen sofort in nichts, wenn wir Handschriften mit richtiger Textlegung zur Richtschnur nehmen. Solche sind nun allerdings nicht allzu häufig anzutreffen; doch kann ich als geradezu musterhaft ein Stück aus dem Trienter Kodex 89, Fol. 168b, Kat. No. 616 namhaft machen: Horazens Ode „*Tu ne quaesieris*“ (publiziert in den „Denkmälern“ 7. Jahrg. S. 89). Bei dieser Komposition ist in allen vier Stimmen der Text genau unter die zugehörigen Noten gesetzt und selbst alle Textwiederholungen sind ausgeschrieben. Hier muß jeder Zweifel an der Richtigkeit der Textlegung verstummen. Nun sehe man das Stück an: Man findet in 131 Takten **84** Ligaturen und alle 84 auf je eine Silbe zu singen!! [3]) Wem diese sieben Dutzend Liga-

---

[1]) 7. Jahrgang, S. 231.

[2]) Es bleibe dahingestellt, ob auch textlose (instrumentale) Zwischen- und Nachspiele anzunehmen seien.

[3]) Nach der Publikation in den „Denkm.“ liegt von dieser Regel eine einzige Ausnahme (unter 84 Fällen) vor, und zwar in Takt 23; doch hat diese wohl

turen kein genügender Beweis sind, der nehme andere Handschriften mit vertrauenswürdiger Textlegung zu Hilfe: Man wird keinen einzigen positiven Fall nachweisen können, daß eine Ligatur zu ignorieren sei. Im Gegenteil: Je weiter man forscht, desto klarer wird die Erkenntnis: Auch in der Musik des 15. Jahrhunderts muß zur Erzielung einer richtigen Textlegung auf die Ligaturen unbedingt Rücksicht genommen werden.

Da es sich um einen Streitpunkt handelt, der für weitere Publikationen von Bedeutung ist, will ich aufs Geratewohl noch einige Beispiele herausgreifen, die sich übrigens ins Endlose vermehren lassen. Man sehe im 7. Bande der „Dkm. d. Tk. in Ö." folgende Stellen ein, die über die Textlegung der Handschrift Aufklärung geben.[1]) Seite 81, Supremum Takt 1, 5, 7, 10; S. 83, Supremum und Contra Takt 15, 18, 22, 25, 26, 48, 55 ff. usw.; S. 85, Supremum Takt 16; S. 94, Tenor Takt 1—15, Takt 31 ff., alle Stimmen Takt 53 ff. usw.; S. 123, Takt 19, 20; S. 135, Takt 221, 223, 229, 240 usw.; S. 137, Takt 17, 18; S. 139, Takt 92 ff.; S. 141, Takt 3 usw. Oder in weltlichen Kompositionen: S. 229 *(„O rosa bella")* Takt 11, Supremum; S. 238, Supremum Takt 7, 16 usw. usw. Bei Choralnotierungen vollends gehört schon in der Handschrift jede Ligatur ausnahmslos auf nur je eine Silbe.

Soweit also die Handschriften zuverlässig sind, ergibt sich stets die melismatische Bedeutung der Ligatur.

Nun nehme man aber die Melodien selbst her und versuche zu singen! Man wird erkennen, daß die Ligaturen wirklich darauf berechnet sind, auf je eine Silbe gesungen zu werden und daß ihre ins Auge fallende Form nicht nur die Richtschnur in der Verwendung der Textworte, sondern auch ein Appell an die Atemökonomie und Gesangstechnik des Sängers ist.[2])

Schließlich versuche man es, alle Ligaturen in dem genannten Sinne aufzulösen, und man wird erkennen, daß dieselben nicht nur die richtige Aufteilung des ganzen Textes auf die Melodien der einzelnen

---

nur ein Druckfehlerkobold auf dem Gewissen, der überhaupt in Ligaturzeichen sehr oft sein Unwesen getrieben hat. So gehört z. B. S. 225 Takt 55 die Ligatur in den Tenor, nicht in den Contra, Seite 232 Gimel Takt 51 fehlt die hschr. Ligatur, desgl. S. 231 Takt 34 Gimel etc.

[1]) Die handschriftmäßige Textlegung ist in den „Denkm." durch große steile Buchstaben, die selbstergänzte durch Kursivschrift kenntlich gemacht.

[2]) In diesem Sinne leben ja eigentlich die Ligaturen in der Gesangsnotenschrift noch heute. Denn ist die Form  gegenüber  nicht auch eine *ligatura obliqua?*

Stimmen ergeben, sondern auch für die Verständlichkeit des Textes beim vielstimmigen Singen eine große Bedeutung haben.

Mit der oft behaupteten Unverständlichkeit des Textes bei der Polyphonie des 15. Jahrhunderts ist es nämlich durchaus nicht so arg, wie man gemeinhin annimmt. Indem nämlich gemäß der vorgezeichneten Ligatur — und wenn für die betreffende Notengruppe keine Ligatur existiert, so muß das Feingefühl des Sängers oder Bearbeiters eingreifen — eine Stimme einen einzelnen Vokal länger aushält, ist der Wortlaut einer anderen Stimme, bezw. mehrerer anderer Stimmen, welche inzwischen die Textsilben aussprechen, deutlich zu verstehen, worauf diese, auf einer Silbe stehenbleibend, den Wortlaut der früher solfeggierenden und nun mit dem Texte nachkommenden Stimme verständlich werden lassen, bis dann schließlich an wichtigen Stellen sich alle Stimmen mit dem gleichen Texte treffen.[1]) Die richtige Auflösung der Ligaturen ist also unter Umständen eine Remedur gegen das Charivari der Textworte.

Das wären die Erfahrungen der Praxis.

Was aber sagt die Theorie?

Sie bestätigt unsere Erfahrungen in ganz unzweideutiger Weise:

Johannes Hothby, der hervorragendste englische Theoretiker der Dunstable-Epoche, spricht es klar und deutlich aus, daß alle Ligaturen nur auf je eine Silbe bezogen werden dürfen und erwähnt im 44. und 45. Kapitel der „*Calliopea legale*"[2]) als etwas ganz Selbstverständliches:

44.) *Scandico, climaco, terculo, himaco, ciascuno da per se di sopra a una sillaba sola . . .*	Scandicus, Climacus, Terculus, Himacus, jeder für sich nur über einer einzelnen Silbe . . .
45.) *Di molti podati . . . ., cio è quando tutti sono insieme sopra una sillaba sola . . .*	(frei, dem Sinne nach:) Auch mehrere Ligaturen können zusammen über eine einzige Silbe gehören . . .

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß eine Textlegung, welche sich gar nicht an die Ligaturen hält, kein vollbefriedigendes Bild von der

[1]) In diesem Sinne muß die *quinta regula* des Anonymus VIII (Coussemaker *script. III* S. 409) auch auf die Textlegung Anwendung finden. Dieselbe besagt: „*Quinta regula est, quando cantus movetur, contrapunctus maneat in eadem voce et e converso.*"

[2]) Coussemaker: „*Histoire de l'harm. au moyen âge*" S. 322/323.

Musik des 15. Jahrhunderts liefern kann, zumal von weltlichen Kompositionen, bei welchen ja der Text nichts so Nebensächliches ist. —

Allerdings darf man sich nicht dadurch abschrecken lassen, daß oft die letzte Silbe zerdehnt wird. Das ist eben eine Eigentümlichkeit jener Zeit — die sich ja sehr lange erhielt![1]) — und aus der Technik der Nachahmungen leicht erklärlich. Denn wenn z. B. zwei Stimmen gleichzeitig kadenzieren und dann eine Nachahmung durchführen sollen, so bleibt, wenn die nachahmenden Tonphrasen in beiden Stimmen gleichen Text haben sollen und doch zur Füllung der Harmonie keine Stimme zu lange pausieren darf, nichts anderes übrig, als daß die vorgängige Endung der mit der Nachahmung später beginnenden Stimme länger ausgehalten wird.

Andererseits aber darf man wieder nicht (wie dies bisweilen in den „Dkm." und auch sonst geschieht) jene Endungen, welche im Gedicht der Elision zum Opfer fallen *(vocalis ante vocalem)*, lange aushalten lassen.[2]) Daß solche Endungen auch in der Vertonung gewöhnlich zu entfallen haben, beweist nicht nur die musikalische Struktur sondern auch die Handschrift; so steht z. B. in dem Pavia-er Manuskript der „*Rosa bella*" ausdrücklich *lealment* und nicht *lealmente*, weil in der Verbindung *lealmente͡ amare* das auslautende *e* nicht zu singen ist.

In unseren Beilagen wurden die Ligaturen durchweg auf je eine Silbe bezogen.

* * *

Was nun den

Text des Liedes „O rosa bella"

anlangt, so befriedigt die von Prof. Friedwagner in den „Denkm. d. Tonk. in Öst." (7. Jahrg., S. 234 u. 285) hergestellte Form textkritisch am ehesten und ist derjenigen Wiese's, Restori's, Raphael's etc. vorzuziehen. Nur Vers 3 findet Friedwagner eine Silbe zu lang. Dies erklärt sich daraus, daß wohl ursprünglich statt *dezo* die altvenetianische Dialektform *don* gestanden sein mag; will man den Vers auf die glatte Form von fünf Hebungen bringen, so apostrophiere man — obwohl dies nicht ganz schulgemäß scheint — *dolent'*.

---

[1]) Im protestantischen Choral bis heute. Vergl. übrigens hiezu Rietsch, „Die deutsche Liedweise" S. 67.

[2]) Die Herausgeber der „Denkmäler" können sich allerdings auf die Art und Weise berufen, wie heutzutage z. B. im Französischen auch die beim Sprechen stummen Endungen als eigene Silben gesungen werden. Doch ist diese Analogie nicht ganz zutreffend.

Eine schwierige Frage ist es nun, in welcher Reihenfolge die acht Zeilen des Gedichtes einander zu folgen haben.

Friedwagner's Zeilenfolge ist folgende:

O rosa bella, o dolce anima mia,
Non mi lassar morire[1]*) in cortesia!* } A

Ay lasso me dolente, dezo finire
Per ben servire e lealmente amare![2]*)* } B

O dio d'amor, che pena è questa[1]*) amare!*
Ve' ch'io mor' tutt' ora per questa iudia. } D

Soccorrimi oramai del mio languire.
Cor del cor mio, non mi lassar penare! } C

Diese Zeilenfolge ist nicht die ursprüngliche Form des Gedichtes; denn das Reimschema *a-a-b-c-c-a-b-c*, wie es sich hier ergibt, ist in poetisch-metrischer Beziehung unmöglich.

Das Gedicht hat nämlich die Form einer achtzeiligen *Ballata* und muß demgemäß in eine *Ripresa*, zwei metrisch gleichgebaute *Mutazioni* und eine *Volta* zerfallen.[3]) Diese Gliederung ist bei der obigen Zeilenfolge unmöglich, wird aber vollkommen klar, wenn wir die beiden Zeilen C vor D stellen, so daß das Reimschema *a a* <u>*b c*</u> <u>*b c*</u> *c a* zum Vorschein kommt.

Überdies ist die so erhaltene Form (A B C D) dieselbe, in welcher sich das Gedicht in einem altrömischen Druck findet, welchen Wiese (s. Literatur II) wiedergibt.

Zweifellos vollends wird es, daß dies die wirkliche Form ist, wenn wir andere achtzeilige Balladen jener Zeit zum Vergleiche heranziehen, wie wir solche in der Schrift: „*Poesie Musicali dei secoli XIV., XV. e XVI. Tratte di vari codici per cura di Antonio Capelli, Bologna 1868*“[4]) finden.

Die Reimanordnung bei diesen achtzeiligen Ballaten geschieht durchwegs nach zweierlei Schemen:

---

[1]) In den „Denkmälern“ steht hier ein Beistrich.

[2]) In den „Denkm.“ steht am Schlusse dieser Zeile ein Fragezeichen. Woher dasselbe stammt, wird nicht gesagt; in den Pav. und Trid. Hss. steht es nicht, auch nicht in Wiese's Abdruck. Da es mir sinnlos scheint, lasse ich es weg.

[3]) Vergl. Raphael, Mon. f. Mus., XXXI. Jahrg., S. 170 ff. Die *Ripresa* kann unter Umständen wegbleiben, die zwei gleichgebauten *Mutazioni* aber sind wesentlich.

[4]) Dieses Werk scheint Raphael nicht zu kennen, sonst würde er wohl nicht zum Vergleich mit einer achtzeiligen Ballata eine von Grund aus verschiedene zehnzeilige herangezogen haben, die für einen Vergleich wertlos ist.

Entweder I.

	a	a	‖ b	c	b	c	c	a
z. B. Capelli								
No. I, S. 23:	*fare*	*mancare*	*breve*	*dovere*	*greve*	*vedere*	*dolere*	*tornare*
„ V, S. 26:	*sciolta*	*volta*	*sole*	*riva*	*parole*	*priva*	*diva*	*tolta*
„ VI, S. 27:	*bella*	*rivedella*	*durezza*	*servire*	*vaghezza*	*ferire*	*morire*	*stella*
„ X, S. 29:	*fuggire*	*morire*	*lontano*	*tormento*	*vano*	*sento*	*contento*	*disire*
Demgemäß:								
„*O rosa bella*“:	*mia*	*cortesia*	*finire*	*amare*	*languire*	*penare*	*amare*	*iudia*

oder II.

α)	x	a	a	y	b	b ‖	c	c
z. B. Capelli								
No. XII, S. 31:	*freno*	*cielo*	*velo*	*corso*	*ardire*	*disire*	*fretta*	*aspetta*
„ XV, S. 33:	*presa*	*dolore*	*pastore*	*avea*	*guai*	*mai*	*scorna*	*torna*
„ XIX, S. 36:	*bianco*	*cantare*	*danzare*	*fonte*	*loro*	*oro*	*ragguardai*	*innamorai*
β)	a	x	a	b	y	b	c	c
No. II, S. 24:	*effetti*	*onora*	*provetti*	*corregge*	*fretta*	*legge*	*fatica*	*ortica*
γ)	d	a	a	d	b	b	c	c
No. XI, S. 30:	*pace*	*mele*	*fele*	*piace*	*tela*	*vela*	*ravveggia*	*coccoveggia*

Man sieht auf den ersten Blick, daß stets das Reimpaar *a—a* am Anfang oder *c—c* am Ende vorhanden ist. Im Gedichte *„O rosa bella"* haben wir das Reimpaar *mia — cortesia* am Anfang, somit gilt Schema I (siehe oben), und wir erhalten in der Reihenfolge A B C D (S. 220) jenen Text als den ursprünglichen, den Wiese abdruckt und den Raphael zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung macht, die wir nun überprüfen wollen.

Die zweite Grundlage von **Raphael's Behauptungen**[1]) bildet die Form, in welcher sich der Text im Cod. 362 der Universitäts-Bibliothek zu Pavia findet. Dort stehen (s. Mon. f. Mus., 31. Jahrg. S. 176) auf fol. 41 — nicht unter den Noten, sondern am unteren freien Rande! (also wohl erst nachträglich zugeschrieben) — die beiden Zeilen A und darunter die beiden Zeilen D; auf fol. 42 folgt der zweite Teil der Melodie und darunter die Verszeilen B und C.[2]) Da nun Raphael die Versfolge A B C D als etwas Unerschütterliches ansieht, kommt er zu dem Schluß, man müsse den *„Rosa bella"*-Liedern den ganzen Text derart unterlegen, daß zuerst das ganze Lied auf den Text AB durchgesungen, dann die zweite Hälfte mit dem Text C wiederholt und schließlich die erste Hälfte mit dem Text D ***da capo*** genommen werde. Und obwohl er selbst anerkennt, daß „der Ganzschluß des zweiten Teils[3]) weit eher danach angetan ist, „den Endausgang zu bilden als wie der Halbschluß des ersten Teiles", so hält er doch an der Behauptung fest, es sei „nicht daran zu rütteln, „daß dieser (der Endausgang) an der vorher bezeichneten Stelle (dem „Halbschluß) liegt".

Die Behauptung ist originell, aber — falsch. Wenn an etwas nicht gerüttelt werden darf, so ist es der musikalische Bau und nicht der poetisch-verstechnische. Wir dürfen daher nicht an der Komposition herummodeln, sondern können aus der Pavianer Hs. höchstens den Schluß ziehen, daß die Zeilenpaare C und D für die Vertonung umgestellt wurden,[4]) so daß das Lied in jener Form zu Gehör kam, welche Friedwagner abdruckt (s. S. 220).

Dadurch wird zweierlei erzielt: die gleiche Melodie für die beiden *mutazioni* (B und C) und das unveränderte zweimalige Absingen der ganzen Komposition ohne *da capo*-Experimente.

---

[1]) „Mon. f. Mus.", XXXI S. 170 ff.

[2]) Restori („Zeitschr. für roman. Philol.", Bd. XVIII [1894] S. 381 ff.) ließ sich dadurch verleiten, den Text also in 2 Halbstrophen zu teilen 1) AD, 2) BC. Das ist natürlich ganz unmöglich.

[3]) In der Fassung No. II. Siehe Beilage 1.

[4]) Ein Vorgang, der sich auch aus der neueren Liedkomposition mit genügend Beispielen belegen ließe!

Raphael's Ansicht ist nämlich vollkommen unhaltbar. Dagegen sprechen:

1. Die Komposition von Dunstable No. II (siehe S. 159), wie Raphael selbst zugeben muß. Der Endausgang mit dem Halbschluß ist unmöglich, denn:
   a) Man wird für das *Da capo*-Experiment gar kein Analogon aus dem 15. Jahrhundert anführen können.
   b) Die Finalkadenz wurde niemals aufgegeben. Ein voller Dreiklang als Abschluß ist zwar an sich gar nichts so Außerordentliches, wie Raphael glaubt, aber ein Endausgang ohne jede Kadenzformel, mit drei parallel (!) zum Dreiklang gehenden Stimmen (s. Beilage 1, Takt 26) ist etwas ganz und gar Unmögliches, wofür man auch aus einer Jahrhunderte späteren Zeit kein Beispiel anführen kann. Man kann die allerkrassesten Stimmführungen, die verschiedensten Experimente von Tonsetzern jener Zeit ans Licht fördern, nur die Finalkadenz wird man immer intakt in ihrer stereotypen Form wiederfinden. An alles andere darf eher gerührt werden als an diese, denn *„Finis judicium est cuiuslibet toni."* (Couss., *scr. I. 382.)*
2. Die Komposition Bedingham's. Die Schlußformel in Takt 50, mit der aufliegenden Terz beginnend, charakterisiert zweifellos den Endausgang.
3. Die Komposition von Ciconia. Hier ist ausdrücklich eine Wiederholung des ganzen Stückes vorgeschrieben. Denn am Schlusse ist eine *prima volta* und ein *Chiuso* gesondert geführt. Der Endausgang liegt also zweifellos im *Chiuso*, d. i. am Schlusse des zweiten Teiles, so daß einfach das ganze Lied zweimal zu singen ist.
4. Die Fassung No. I (von Dunstable). In Takt 24 den Endausgang anzunehmen, ist ein Ding der Unmöglichkeit (s. Beilage 6).
5. Die ritornellmäßigen Einleitungen z. B. in der Fassung No. II, Takt 1—8. Sollen diese gerade die erste und vierte Halbstrophe einleiten?
6. Sämtliche Handschriften.
   a) Von einem *da capo al fine* oder dergl. steht nirgends etwas.
   b) Die Handschriften machen beim Halbschluß des ersten Teiles gar kein Zeichen, sondern schreiben, bisweilen selbst die ∿⌒ (= 𝄐) weglassend, ohne den geringsten Zwischenraum in derselben Zeile weiter.

7. Sämtliche Musiktheoretiker: Kein einziger kennt eine *Da capo al fine*-Komposition oder dgl.
8. Alle von Raphael ins Treffen geführten Traktate über italienische Verskunst; denn
   a) sie beziehen sich eben nur auf die Verslehre und höchstens noch auf die Verwendung bekannter Melodien zu einem neu erfundenen Balladentext, keinesfalls aber auf die musikalische Form polyphoner Kompositionen.
   b) sie schließen unsere Erklärung nicht aus,
   c) sie sind nur die Richtschnur italienischer Dichter, aber nicht englischer und niederländischer Komponisten,
   d) sie werden, wie obige Beispiele, nach den Schemen *a x a b y b c c* etc. beweisen, selbst von den italienischen Dichtern nicht eingehalten, sind somit nichts als Schulweisheit. Auch muß die Verwandtschaft der achtzeiligen *Ballata* mit dem achtzeiligen *Rispetto d'amore* in Erwägung gezogen werden.
9. Raphael selbst! Denn er gesteht die Möglichkeit zu, daß man es „bei einmaligem Durchsingen der Melodie bewenden ließ“. Sehr richtig. In diesem Falle bildete den Endausgang natürlich der Ganzschluß, und man blieb schön vernünftig auf den Füßen stehen. Wenn man es aber nicht „bei einmaligem Durchsingen bewenden ließ“? Dann sollte man sich mutwillig auf den Kopf stellen und mit dem Halbschluß der ersten Melodiehälfte schließen? Das ist doch gewiß nicht glaubhaft.

*

Die größte Wahrscheinlichkeit spricht also für folgende Verbindung von Text und Musik:

Strophe 1.	I. Melodie-Hälfte [1]	(mit Halbschluß):	A.
	II. „ „	(mit Ganzschluß):	B.
Strophe 2.	I. Melodie-Hälfte	(mit Halbschluß):	D.
	II. „ „	(mit Ganzschluß):	C. *fine.*

Diese Textlegung stützt sich auf die Art der Schreibung im Pavianer Ms. und entspricht der Regel, welche für die beiden *Mutazioni* gleiche Melodie verlangt.

Es ist aber gar nicht unmöglich, daß die Pavianer Hs. keine authentische Bedeutung hat, sondern die dort erscheinende Anordnung lediglich einem Zufall oder einer Eigenmächtigkeit des Pavianer Kompi-

[1]) Takt 1—26, bezw. 24 usw.

lators zuzuschreiben ist. Es fehlt zwar im Augenblick noch an einer Handschrift, welche dies gewährleistet (und deshalb bleibt die folgende Auseinandersetzung nur eine Vermutung), aber innere Gründe scheinen dafür zu sprechen, daß die Komponisten des Liedes „*O rosa bella*" — vor allem Dunstable in der klassischen Fassung No. II (s. S. 159) — bedenkenlos an die allereinfachste und natürlichste Textlegung dachten:

Strophe 1: I. Melodie-Hälfte: A, II. Melodie-Hälfte: B.
„ 2: I. „ „ C, II. „ „ D *fine*.

Nach dieser Einteilung würde zwar das Prinzip der gleichen Melodie für die beiden *mutazioni* fortfallen, dafür würde aber Wort und Ton passen, was anderenfalls nicht so ganz zutrifft.

Man vergleiche nur den Wortlaut von A und C einerseits und B und D andererseits! Scheint es da nicht natürlich, daß die Worte:

„*cor del cor mio, non mi lassar penare*" (aus C)

auf dieselben Noten zu singen sind wie die Worte:

„*O rosa bella, non mi lassar morire*" (aus A)?

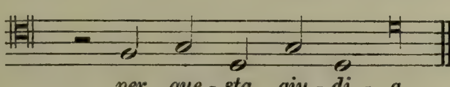
Paßt nicht „*O dio d'amor*" (aus D) auf dieselben Noten wie „*ay lasso me*" (aus B)?

Kehrseite:

a) *O dio d'amor* (aus D) paßt nicht auf dieselben Noten wie „*O rosa bella*" (aus A). Damit A und D einerseits, B und C andererseits auf dieselben Noten gesungen werden können, muß Raphael „*o dio d'amore*" lesen, eine Änderung, welche den Vers um eine Silbe zu lang macht und in keiner Handschrift zu finden ist.

b) item: aus „*per questa iudia*" muß Raphael „*per sta iudia*" machen.

c) Soll C auf dieselben Noten wie B gesungen werden, so ergibt sich mit Rücksicht auf die Fassung No. II folgender Mißstand: In C lauten die letzten Worte „*non mi lassar penare*"; das sind sieben Silben. Die letzte Gesangsphrase des Contra (nach vorgängiger Pause) hat aber nur sechs Noten! Diese passen hingegen genau auf die sechs Silben *per questa iudia* (das Ende von D):



Solcher Beispiele ließen sich noch mehr anführen. Doch wollen wir uns mit denselben nicht aufhalten, da wir mangels einer die letzt-

erwähnte Vermutung bestätigenden Handschrift dieselbe ja doch nicht beweisen können. Hoffentlich kommt noch einmal eine Handschrift mit besser ausgeschriebenem Text zum Vorschein, welche die Zweifel löst.

* * *

Eine eigenartige Einschaltung zeigt der Text der *„Rosa bella“* in der Komposition Ciconia's. In der römischen Hs. dieser Fassung steht nämlich in dem Zwischenraum zwischen *„in cortesia“* und der Wiederholung dieser Worte (!) ***„per villania“.*** Schon diese Stellung beweist, daß der genannte Vermerk unmöglich zum Texte gehören kann. Was kann er bedeuten? — Unsere Vermutung geht dahin, daß er eigentlich an den Kopf der Komposition gehört und diese als eine ländliche, als eine *Villana, Villanella* bezeichnet, somit eigentlich *per villana* lautet, und sich die Herausgeber der „Denkmäler“ nur verlesen haben. Ciconia's Komposition *„O rosa bella“* wäre also die älteste erhaltene Villanelle.

Dies scheint sehr probabel, und zwar aus folgenden Gründen:

I. Der Ausgangspunkt der Villanelle und ihre vorzügliche Heimat war Venedig. (Ciconia ist venezianischer Staatskomponist!) [1]) Erst von dort aus kam sie nach Toskana und Neapel. So berichtet noch Zarlino (*„Instit. harmon.“* [1562] IV. 1. S. 297): *„Perche in una maniera si cantano le canzone che si chiamano Villote nei lughi vicini Vinegia et in ultra maniera nella Toscana et nel reame di Napoli.“* Ja — Villota wurde sogar Terminus technicus für das venezianische Volkslied.[2])

II. Findet sich daher schon zu Ende des 15. Jahrhunderts der Name: *„canzone villanescha à la Napoletana“*, so kann der Ursprung der Villanelle in Venedig füglich um einige Jahrzehnte früher angenommen, d. i. in die Zeit Ciconia's gesetzt werden.

III. Sowohl Madrigal als Villanelle gingen aus der Frottole hervor.[3]) Der Name des Madrigals nun ist schon im 14. Jahrhundert bekannt, denn Francesco Landini (Landino) schrieb Madrigale. Folglich kann auch die Villanelle schon im Anfang des 15. Jahrhunderts existiert haben.

---

[1]) Vergl. S. 189.

[2]) Vergl.: Carl Somborn, „Das venezianische Volkslied: Die Villota.“ Heidelberg 1901.

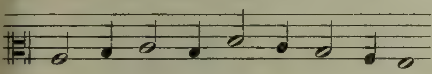
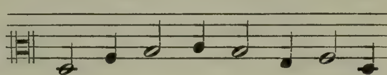
[3]) Vergl.: Rudolf Schwartz, „Die Frottole im 15. Jahrhundert“ in der V. S. f. Mus., II. S. 427 ff.

IV. Die älteste Namensform von Villanelle lautet in der Tat: Villana. So findet sich in Petrucci's „*Canti cento cinquanta*“ (1503) eine „*Villana che sa tu far*“. Vergl. Ambros, „Gesch. d. M.“ III. Band, S. 397.

V. Das Charakteristikum der Villanelle war ein gewisser hastiger Stil,[1]) wie sich dieser auch noch in den Villanellen A. Willaert's und der Venezianischen Schule findet. Dieser hastige Stil eignet auch der Komposition Ciconia's, denn

a) schon die übermäßige Länge[2]) muß durch ein schnelleres Tempo ausgeglichen werden.

b) Melodiephrasen wie

 oder 

haben eben jenen drängend-hastigen Charakter, der an den Villanellen der späteren Zeit auffällt. Fast möchte man daher, da die Worte „*per villania*“ just unter der oben mitgeteilten Tonphrase stehen, in ihnen nicht nur eine Charakter-, sondern zugleich auch eine Tempobezeichnung erblicken.[3])

VI. Unsere Annahme, daß Ciconia's Vertonungen von Texten Giustiniani's eine älteste Art der Villanelle bedeuten, wird dadurch bestätigt, daß auch in späterer Zeit eine besondere Art der Villanellen mit eigentümlich verzerrten, burlesken Texten in venezianischer (!) Mundart (gewöhnlich dreistimmig komponiert) den Namen „*Giustiniane alla Venetiana*“ behielten. Dieser bisher unverständliche Name läßt sich wohl nur durch die Bezugnahme auf den Vater dieser Dichtungsart, den Venezianer Leonardo Giustiniani, erklären. — Über die „Giustinianen“ vergleiche Mich. Praetorius, „*Syntagma musices,*“ Wolfenbüttel 1619, S. 18; V. S. f. Mus. II. 428; III. 334; IX. 15. Anm.

* *

Damit schließen wir die Besprechung der Vertonungen von Giustiniani's Gedicht.

* * *
* *

---

[1]) Vergl.: Ambros, „Gesch. d. M.“ III. Bd. S. 243 ff.

[2]) Vergl. S. 211.

[3]) Bezüglich Tempobezeichnungen vergl. S. 16, Anm. 1.

Wir wenden uns den

Quodlibets mit dem *cantus firmus* „*O rosa bella*“

zu.

Über **die drei Berliner Quodlibets** (s. S. 161, No. 17—19; Beilage 1: die letzten sechs Stimmen) kann ich nicht viel Neues sagen. Man wolle den Aufsatz Raphael's (Mon. f. Mus., 31. Jg.) durchsehen und findet daselbst die einzelnen Liederfragmente, soweit die betreffenden Lieder bisher bekannt sind, quellenmäßig nachgewiesen.

Hinzuzufügen wäre nur folgendes: Unbeachtet ließen ebenso Raphael wie Eitner die slavischen Liederbrocken, die sich im 3. Quodlibet finden: „*Rabaszkadol*“ und „*Panny, panny baby*“. Ersteres scheint ein korrumpiertes Polnisch zu sein, letzteres kann ebensogut tschechisch wie polnisch sein und heißt „die alten Jungfern“. Aus diesen Fragmenten läßt sich schließen, daß die in Rede stehenden Quodlibets in Böhmen oder im östlichen Schlesien verfaßt wurden, somit in den Landen Kaiser Sigismund's, und zwar vermutlich noch in dessen Zeit entstanden sind.[1]) Die Heranziehung des Dunstable'schen *cantus firmus* ist natürlich auf die freundschaftlichen Beziehungen zwischen England und Kaiser Sigismund (siehe III. Kapitel) zurückzuführen: Aus England mitgenommene Musiker brachten wohl auch Dunstable's Lied „*O rosa bella*“ nach Böhmen und Schlesien. Ist doch der Einfluß der „englischen Schule“ an gar vielen Kompositionen im Berliner und auch im Münchener Liederbuch (Walther'sches Liederbuch) — im Letzteren findet sich ja auch eine Bearbeitung der „*Rosa bella*“ — deutlich zu erkennen.

* *

Was nun **das 4. Quodlibet** betrifft (siehe S. 161, No. XI), so läßt sich dessen Existenz nur aus einem Zitate des Tinctoris nachweisen.

Da der Wortlaut, mit welchem dort das Notenbeispiel eingeführt wird, von großer Bedeutung für das richtige Verständnis des „*Rosa bella*“-Zitates ist, bisher aber diese Stelle des Tinctoris von allen Erklärern — und es sind ihrer gar viele — nur oberflächlich gelesen und daher mißverstanden wurde, müssen wir die oft umstrittene Stelle nochmals zur Sprache bringen.

*

---

[1]) Die Niederschrift stammt angeblich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, kann aber wohl auch etwas früher angenommen werden. Das „Berliner Liederbuch“, in welchem sich die Quodlibets finden, entstand nach Eitner vermutlich in Trebnitz (Schlesien). Vergl. die Beschreibung in dem Mon. f. Mus., VI. Jahrg., pag. 67 ff.

(Das Quodlibet-Zitat im *„Proportionale musices"* des Tinctoris.)

Im Lib. III, Cap. IV des *„Proportionale musices"* (Couss., *scr. IV.* S. 172) handelt Tinctoris darüber, wo (!) d. h. in welchen Stimmen die Proportionen bezeichnet werden müssen *(„Ubi proportiones signare debeamus")*. Zu diesem Zwecke legt er zunächst seine Terminologie dahin fest, daß er Hauptstimmen *(partes primariae)* und Nebenstimmen *(partes secundariae)* unterscheidet. Dann gibt er die Regel:

Est autem primaria pars totius compositi cantus fundamentum relationis, quam primo factam ut principalem ceterae respiciunt.

Es ist aber die Hauptstimme eines ganzen mehrstimmigen Gesanges das Fundament des Proportionenverhältnisses. Denn nach dieser Hauptstimme, die zuerst als Ganzes fertig ist, richten sich die übrigen als nach der Trägerin der Herrschaft (... richten sich prinzipiell die übrigen).

Und Tinctoris schließt seine Betrachtung mit dem wichtigen Satze:

Secundariae vero partes sunt omnes primariam tanquam relationis fundamentum principaliter respicientes.

Nebenstimmen aber sind alle jene, welche sich nach der Hauptstimme als der Basis des Proportionenverhältnisses prinzipiell (in Gemäßheit des am Anfang ihrer Stimme notierten Zeichens) richten.

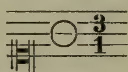
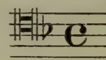
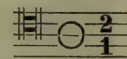
Das heißt mit Anwendung auf die Beispiele: Hauptstimme ist diejenige, die ohne Proportionenzeichen beginnt oder fortläuft (somit kein *„respicere"* auf andere Stimmen vorgezeichnet hat), Nebenstimme diejenige, welche mit einem Proportionenzeichen (der Vorschrift eines *„respicere"*) beginnt.

Dies ist das einfachste Mittel, dieser oft mißgedeuteten Stelle des Tinctoris, unter deren Beispielen sich die *„rosa bella"* befindet, beizukommen.

Es ist nämlich ein unbegreiflicher Irrtum, wenn auch noch Raphael, der zuletzt diese Frage genauer beleuchtet hat, der Ansicht ist, daß Tinctoris an der genannten Stelle „inmitten seiner Proportionenlehre auf einen allgemeineren Punkt zu sprechen kommt". Diese Ansicht hat schon manchen Forscher irregeleitet. Nein, Tinctoris kommt auf keinen allgemeineren Punkt zu sprechen; er will auch in den sogleich zu zitierenden Sätzen nicht das kontrapunktische Verhältnis der Stimmen betonen, sondern nur zeigen, wie das eine Mal der Tenor, das andere Mal das Supremum, unter Umständen auch der Contra „Hauptstimme" sein kann und als solche ohne Proportionszeichen (!) beginnt. Ist doch der

Zweck seines 4. Kapitels, darzulegen: „*Ubi* (!) d. i., in welchen Stimmen *proportiones signare debeamus*“. Die Antwort gibt der Schlußsatz: „*In partibus secundariis.*“ Das Proportionsverhältnis wird in den Nebenstimmen angemerkt.

Demgemäß beginnen im ersten Notenbeispiel die drei Stimmen also:

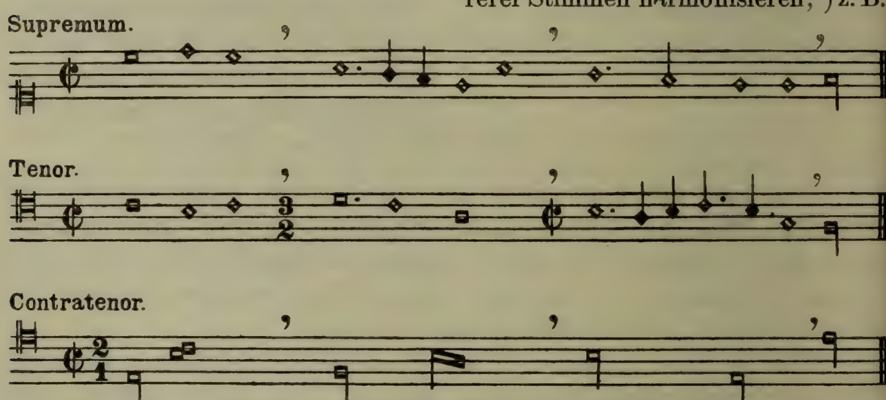
Supremum  Tenor  Contratenor 

Schon der Augenschein ergibt: Ohne Proportionszeichen, somit „Hauptstimme“, ist der Tenor. Dies findet sogleich seine Bestätigung: „In der Mehrzahl der Fälle ist der Tenor die Hauptstimme“ („*Et haec frequentius immo fere semper tenor est*“).

Und weiter heißt es:

Interdum vero suprema pars primaria est, scilicet dum alicui canto simpliciter composito unam aut plures addimus partes, ut hic:

Bisweilen aber ist das Supremum (der Sopran) „Hauptstimme“, sobald wir nämlich irgend eine Monodie durch Hinzufügung einer oder mehrerer Stimmen harmonisieren;[1]) z. B.



Vel dum supra supremum cuiusvis cantus multipliciter compositi aliam partem novam edimus, ut hic:[2])

Oder wenn wir für die Oberstimme ein Supremum entlehnen, das in einer andern Komposition das Ergebnis des polyphonen Tonsatzes war, und eine andere neue Stimme dazu setzen; z. B.:

---

[1]) Ich wähle mit Absicht den Ausdruck harmonisieren; denn es ist nichts anderes gemeint. Man vergleiche das Notenbeispiel, insbes. den Contra, der lediglich harmonische Bedeutung hat.

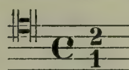
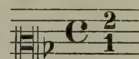
[2]) Entweder dürfte nach „*compositi*“ das Wort *canentes* oder *operantes* (wenigstens gedanklich) zu ergänzen oder *supra* in *sub* umzuändern sein. Im ersteren

(Das Quodlibet-Zitat im *„Proportionale musices“* des Tinctoris.)



Welche Stimmen die „Hauptstimmen“ sind, bedarf keines Beweises: Diejenigen, welche kein Proportionenzeichen enthalten; im ersteren Beispiel die im Diskantschlüssel geschriebene Stimme, im letzten Beispiel das Lied *„O rosa bella“*.

Es folgt noch ein Beispiel dafür, wie auch der Contra *„primaria pars“* sein kann. Dann sieht der Anfang der Stimmen also aus:

Contratenor  (!) Tenor  Supremum 

Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß eine Ansicht, wie diejenige Morelots oder Ambros' (II. 351), es sei in obigem Beispiel die Oberstimme (*„Rosa bella“*) das Ergebnis des kontrapunktischen Tonsatzes „über“ der darunter stehenden Stimme vollkommen ausgeschlossen und Brenet's Behauptung die richtige ist, nach welcher wir ein Quodlibet vor uns haben, das ebenso wie die drei Berliner Quodlibete Dunstable's Sopranmelodie mit einem Fragmentenpotpourri im Tenor zusammenkoppelt. (Siehe Mon. f. Mus. XXX. S. 124 ff. und XXXI. S. 176 ff.)

*

In dem bei Tinctoris erhaltenen Anfang dieses Quodlibet-Tenors sind drei Fragmente enthalten. Das erste gehört dem Liede *„L'homme armé“* an, das bekanntlich in einer Unzahl Messen Verwendung fand,[2])

Falle ist *supra* nicht local [„über“ (nach der Höhe zu)], sondern lediglich modal [„mit Zugrundelegung“ „ausgehend von . . .“] aufzufassen.

[2]) Messen über dieses Lied komponierten: du Fay, Faugues, Caron, Busnois, Regis, Okeghem (verloren, aber erwähnt in Aron's *„Toscanello“*), Philippon, Tinctoris, Mathurin Forestier (erhalten im Cod. 4810 der Wiener Hofbibl. Vergl. über diesen Komponisten S. 24, Anm. 4), Matthäus Pipelare, Marbriano de Orto, Josquin de Près (2 Messen), Franchinus Gafori, Pierre de la Rue (im Cod. 1783 der Wiener Hofbibl. erhalten), Loyset Compère, Anton Brumel, Jacob Hobrecht (im Cod. 11883 der Wiener Hofbibl.), Johann Japart, Christoforo Morales (2 Messen), Vacqueras, Palaestrina, ja auch noch Giacomo Carissimi; ferner auch ein Anonymus (im Archiv der päpstlichen Kapelle).

das zweite entstammt dem Liede *„Eh Robinet"*, die Zugehörigkeit des dritten *„Quant tu t'en vas"* ist noch nicht festgestellt.

Zunächst müssen wir bei dem berühmten Liede ***„L'homme armé"*** ein wenig verweilen, zumal da wir die Richtigkeit der neuesten, am eingehendsten begründeten Behauptungen, welche dieses Lied betreffen, in Zweifel zu ziehen genötigt sind.

Mit diesem oft besprochenen Liede[1]) beschäftigte sich nämlich in neuester Zeit ein Aufsatz von Michel Brenet in den Mon. f. Mus. 30. Jahrg. S. 124 ff.[2]), an dem wir bei aller Hochachtung vor dem Verfasser nicht ohne Kritik vorbeigehen dürfen. Schon deshalb nicht, um die Verdienste unseres bisher bedeutendsten deutschen Musikhistoriographen nicht schmälern zu lassen. Denn, wenn Brenet die Irrtümer Botté de Toulmon's, Fétis' und Weckerlin's kennt, so hätte er (oder die Redaktion der „Monatshefte", die den Ausführungen des Herrn Brenet einen „sicheren Beweis" beirückte) doch auch den 3. Band von Ambros' Musikgeschichte kennen sollen!

Michel Brenet behauptet im Jahre 1898, die Weise des *„L'homme armé"* sei nur in Messen, aber in keinem kontrapunktischen Liedsatz erhalten und glaubt, daß die Gestalt des bewaffneten Mannes „an Schil„dern und Häusern prange und nur das Lied zu seinem Preise verloren „zu sein scheine".

So schrieb auch Ambros in dem im Jahre 1864 (!) erschienenen II. Bande seiner Musikgeschichte, S. 412, Z. 10 von oben (3. Aufl. S. 450). Aber schon im Jahre 1868 ersuchte er im 3. Bande seiner Musikgesch. S. 57 das im 2. Band hierüber Mitgeteilte zu berichtigen,[3]) da zwei welt-

---

[1]) Vergl. Ambros, „Gesch. d. Mus." II. 317, T. Martini, *„Saggio di Contrap."* S. 129 *(„una certa canzone Provenzale (?), detta l'homme armé, il quale servi" etc.)*, Burney „Hist." II. Bd. S. 493 (hält das Lied irrigerweise für das Rolandslied), u. A.

[2]) In französischer Sprache: *„La chanson de l'homme armé"* im *„Journal Musical"* 1898/99, No. 50—53.

[3]) Natürlich ist dies auch in der „dritten vermehrten und verbesserten Auflage" (Leipzig 1891) **nicht** geschehen, wie überhaupt in unbegreiflicher Weise fast alle Berichtigungen, welche Ambros selbst im 3. Bande gegeben hat, bei der „verbesserten" Auflage des 2. Bandes unbeachtet geblieben sind. Darunter hat in der ganzen Darstellung speziell die „englische Schule" zu leiden. In der Zwischenzeit der Herausgabe des 2. und des 3. Bandes (1864—1868) änderten sich nämlich Ambros' Ansichten über diese sowohl durch Coussemaker's Publikationen als durch seine eigenen Manuskriptenfunde derart, daß er selbst bei einer Neuauflage, die er erlebt hätte, gewiß nicht zugegeben hätte, seine einstmaligen, die „Engländer" geringschätzenden Irrtümer, die er im 3. Bande ausdrücklich widerruft (!!) neuerdings abzudrucken, wie dies leider noch anno 1891 geschah. Wenn Dr. Reimann die richtige Erkenntnis hatte, daß „bei der Umarbeitung

liche Bearbeitungen nachweisbar seien: die eine von Josquin und eine von Morton. Josquin's Lied bildet in Petrucci's *Canti B numero Cinquanta B* (Venedig 1501) gleich die erste Nummer und ist dreistimmig; die Bearbeitung von Morton steht im *Codex Casanatensis O. V. 208* (jetzt No. 2856) zu Rom und ist vierstimmig.[1]) Diese letztere Bearbeitung nennt Ambros sehr altertümlich aber keineswegs ungeschickt im Tonsatz und glaubt dieselbe dem Stile nach in die Zeit von 1450—1460 setzen zu sollen.

Das alles hätte Herr Brenet wissen sollen. Da er es offenbar nicht wußte, gelangte er in seinen Untersuchungen über das Lied *„L'homme armé"* zu falschen Resultaten, die dringend einer Richtigstellung bedürfen.

Wir wollen deshalb dasjenige zu beweisen suchen, was Ambros nur vermutet: daß der Verfasser der ältesten *L'homme armé*-Komposition der Engländer Robert Morton, der Sänger aus der Kapelle Philipp's von Burgund, ist. Damit widerlegen wir zugleich die Behauptungen Brenet's, der mit vollster Gewißheit Busnois für den Erfinder des Liedes ausgibt. — —

In der Casinatenser Hs. steht über dem in Rede stehenden Liede der eigentümliche Name Borton. Daß dies aber nur ein Schreibversehen ist anstatt Morton geht aus mehreren Gründen zur Evidenz hervor:

1.) Der Name Borton findet sich in keiner einzigen Handschrift. Dafür steht in demselben *Codex Casanatensis* wie das Lied *„l'homme armé"* wenige Seiten nach diesem (auf fol. 72^{v}) das Lied *„La perontina"*, welches die deutliche Überschrift Morton hat.
2.) Ambros' Zeitbestimmungen treffen oft, besonders wenn es sich um Dunstable und die englische Schule handelt, eine zu späte, niemals eine zu frühe Zeit. Nach meiner Schätzung ist M(B)orton's Komposition *„L'homme armé"* nicht um, sondern um ein Beträchtliches vor 1450 anzusetzen. Der liebenswürdigen Vermittlung des Herrn Dr. Spiro in Rom verdanke ich eine genaue Kopie derselben und veröffentliche das Lied in der 8. Beilage; da kann jeder meine Vermutung überprüfen.

Coussemaker's und Haberl's Forschungen bedingungslose Berücksichtigung forderten", so hätte doch wahrlich Ambros selbst die bedingungsloseste Berücksichtigung verdient, damit sich der 2. und 3. Band einer „vermehrten und verbesserten" Auflage nicht noch immer derart widersprechen, daß, wer den 2. Band zur Hand nimmt, die größten Unrichtigkeiten als Tatsache mitgeteilt erhält, ohne daß auch nur eine Fußnote auf die Falschheit aufmerksam macht!

[1]) Leider fehlt bei beiden Kompositionen der Text.

3.) Der Tonsatz des Morton'schen Liedes zeigt alle Charakteristika der „englischen Schule“. Die Analogien zwischen diesem Liede und der *„Rosa bella“* Dunstable's (Beilage 1) werden jedermann sogleich auffallen. Man achte nur auf die so typischen Unisononachahmungen mit dem Quintenthema (Takt 3/4, 15) usw. (Vergl. die Ausführungen des nächsten Kapitels.)

4.) Pietro Aron sagt im *„Toscanello“ (1539—1562) lib. I. cap. 38 pag. 12:* Man glaube (!), daß der Gesang *„L'omme armé“* von Busnois erfunden worden sei; und nur aus Hochachtung vor diesem berühmten Komponisten hätte man das *signum punctatum (punctus divisionis)* unverändert beibehalten, obwohl es nach den Begriffen der späteren Schule bedeutungslos geworden sei.[1]) Nun verwendet aber in Wirklichkeit Busnois das *punctum divisionis* fast gar nicht mehr! Dieses gehört vielmehr einer früheren Zeit an. Es ist sowohl eine Erfindung als ein Charakteristikum der „englischen“ Schule und wurde von dieser geradezu als gemeinübliches Mensur- (und Quasitakt-)zeichen verwendet.[2]) So findet es sich denn auch in dem Morton'schen Liede (das nur 17 Takte lang ist) nicht nur an der einen Stelle, an welcher es sich bis auf Aron's Zeit erhielt, sondern **sechs**mal und erscheint nicht nur zwischen den Noten, sondern auch zur Vermeidung von Irrtümern über der Zeile. Die Komposition M(B)orton's muß somit älter sein als Busnois.

5.) Busnois war ein Schüler von Robert Morton. (Siehe Morelot *„De la mus. au XV^e siècle“*, Seite 10.) Dadurch findet sowohl Aron's Vermutung als die älteste Vorlage für das Lied

---

[1]) *„. . . sistima, che da Busnois fussi trovato quel canto chiamato Lomarme, notato con il segno puntato et che da lui fussi tolto il tenore, et perche esso era breve, che da lui per haver campo piu largo senza mutar segno, fussi trasmutata la misura, la quel cadeva sopra la perfetta Semibreve nella Minima, la qual cosa a lui, che era grande huomo et ottimo Musico, non fu attribuito errore: ancora di simile ad Ockeghem et altri antichi (!!), et ad Obreth, et a Josquino non sara vituperio haver segu to le vestigie de suoi predecessori.“* Vergl. Ambros, „Gesch. d. Mus.“ III. 615.

[2]) So konstatiert z. B. auch Johannes Wolf („Gesch. d. Mensuralnotation“ I. S. 364) bezüglich des Dubliner Tropars (Cambridge, *University Library, Add. Ms. 710*) als Eigentümlichkeit der Notation „das häufige Vorkommen des „*punctus divisionis* am Ende von *brevis*-Werten unter Umständen, welche ihn „nach den Regeln der *ars nova* entbehrlich machen.“ Wolf hält dies für einen aus der letzten Zeit der *„ars antiqua“* beibehaltenen Gebrauch. Ich sehe darin nichts weiter als einen Beweis für den praktischen Sinn der „Engländer.“ Denn diese Punkte spielen dieselbe Rolle wie unsere Taktstriche und sind für das Blattlesen von hervorragendem Wert.

„L'homme armé" ihre Erklärung. Nicht Busnois hat das Lied erfunden, sondern von seinem Lehrer Morton hat er es übernommen; bestenfalls war er der erste Franzose, der es bearbeitete. Die Nennung des Namens Busnois als des angeblichen Erfinders bei Aron löst die letzten Zweifel, daß Borton nichts als ein Schreibfehler statt Morton ist. — Daraus ergibt sich: daß das berühmte, Jahrhunderte lang in einer Unzahl von Messen bearbeitete Lied *„L'homme armé"* ein Erbstück der „britischen Tonsetzerschule" darstellt.

6.) Michel Brenet behauptet zwar, Aron's Vermutung, Busnois sei der Erfinder der Weise *„L'homme armé"*, lasse sich heute mit Sicherheit beweisen. Doch versagen seine Argumente, zumal er von Morton's Komposition nichts weiß, auf der ganzen Linie. Sein Beweis stützt sich lediglich darauf, daß Busnois nicht nur Komponist, sondern auch Dichter war. Was allerdings damit bewiesen sein soll, begreife ich nicht. Denn, daß sich die drei Worte *„l'homme armé"* in einer Chronik von Jean Molinet finden, beweist in keiner Weise die Autorschaft Busnois' an der Dichtung, geschweige denn an der Musik. Gründet sich doch die Vermutung von den Beziehungen Molinet's zu Busnois lediglich darauf, daß dieser der Kapelle des Herzogs von Burgund angehörte. Ja, — aber Morton, der Lehrer Busnois', gehörte ihr ebenfalls an! Dieselbe Gelegenheit, wie Busnois' Werke kennen zu lernen, hatte daher Molinet auch, sich mit Morton zu befreunden. Seine Beziehungen zu Busnois sind somit um nichts mehr bewiesen als diejenigen zu Morton.

Zum Überfluß ist es sehr unwahrscheinlich, daß die von Brenet hervorgehobenen Worte *„l'homme armé doit on redouter"*, die in einem von Molinet aufgezeichneten Gedichte enthalten sind, den Text des berühmten Liedes *„l'homme armé"* darstellen. Denn diese Worte finden sich bei Molinet in dem Gedichte *„L'homme armé et l'amoureux"* mitten drin, nämlich erst zu Beginn der dritten Strophe. Es wäre doch außerordentlich merkwürdig, wenn ein Gesang sich unter dem Namen und mit dem Text einiger aus dem Kontext des Gedichtes mitten herausgerissener Worte fortgepflanzt hätte! Da ist es doch viel wahrscheinlicher anzunehmen, daß die Worte *„l'homme armé"* in verschiedenen Gedichten jener Zeit vorkommen, daß folglich Molinet's Gedicht keinen Bezug habe zu dem leider verlorenen Text des musikalisch berühmten Liedes. Diese Annahme wird durch die große Bedeu-

tung, welche zu jener Zeit dem „bewaffneten Manne“ zukam, zu relativ hoher Wahrscheinlichkeit erhoben. Denn der Held des Tages wurde gewiß mannigfach, in verschiedenen Gedichten besungen. —

Von den gesamten Untersuchungen und Behauptungen Brenet's kann daher nur das einzige Faktum als unleugbare Wahrheit zu Recht bestehen bleiben, daß in dem Beispiel des Tinctoris (s. S. 231 oben) die untere Stimme keinen einheitlichen Text habe, sondern ein Potpourri von Liedfragmenten darstelle. Hingegen sind die Beweisführungen Brenet's, soweit sie die Geschichte des Liedes „*L'homme armé*“ betreffen, dem das erste der genannten Liedfragmente angehört, abzulehnen.

*

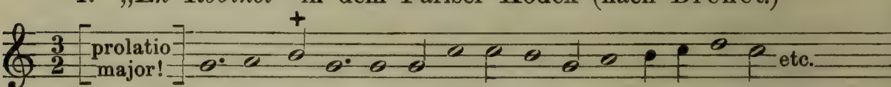
Das zweite Fragment in dem besprochenen Quodlibet-Zitat des Tinctoris entstammt dem Text nach dem Liede **„*Eh Robinet*“.**

Dieses Lied fand Brenet im *Codex nouv. acquisitions franç. 4379* der Pariser *Bibliothèque National.* Sehen wir aber die Melodie an, wie sie in der genannten Handschrift erscheint (s. Mon. f. Mus., XXX. Jahrg. S. 126), so stimmt sie mit dem Noten-Zitate des Tinctoris nicht überein.

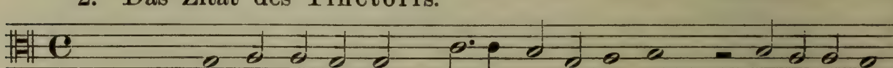
Dafür finde ich eine deutsche Melodie „*Sig, säld und heil, ym hertzin geil*“, welche notengetreu dem Zitate des Tinctoris entspricht. Dieses Lied „*Sig, säld und heil*“ findet sich fragmentarisch in dem II. der Berliner Quodlibete mit dem *cantus firmus* „*O rosa bella*“ (siehe Beil. 1) und im Trienter Kodex 89, fol. 425a (Kat.-No. 780); ferner als Tenor einer Messe im Trienter Kodex 91 fol. 216b—225a (Kat.-No. 1338—1342).

Man vergleiche selbst:

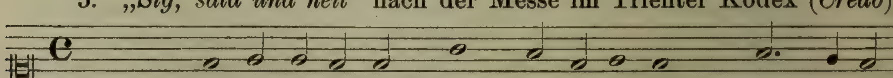
1. „*Eh Robinet*“ in dem Pariser Kodex (nach Brenet.)



2. Das Zitat des Tinctoris.



3. „*Sig, säld und heil*“ nach der Messe im Trienter Kodex (*Credo*).



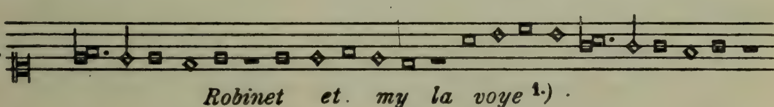
Diese Erscheinung ist merkwürdig. Hat Tinctoris zwei einander ähnliche Lieder miteinander verwechselt und von dem deutschen die

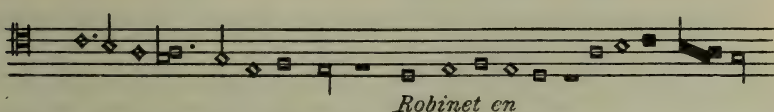
Noten und von dem französischen den Text genommen? Oder wurden vielleicht in Deutschland und Frankreich dieselben Lieder mit verschiedenen Texten gesungen, indem die Melodien einen gemeinschaftlichen Ursprung hatten: englische *Minstrels*?

Oder stammte die Melodie wirklich aus Deutschland? (Es ist nämlich hinzuzufügen, daß die erwähnte Messe im Trienter Kodex, der an sich älteren Datums ist als die französische Handschrift, noch aus früherer Zeit stammt als der übrige Inhalt des Kodex 91, indem dieselbe auf fol. 216 steht und, wie die äußeren Zeichen lehren, von fol. 215 ab ein älteres Faszikel in den Sammelkodex eingebunden erscheint. Die Niederschrift der Melodie mit dem deutschen Text ist somit die älteste!)

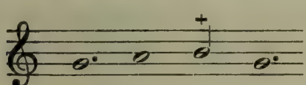
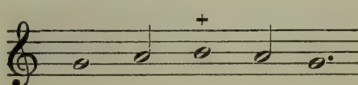
Ich glaube nach dem ganzen Tonsatz und speziell nach melodischen Floskeln an eine englische Provenienz nicht nur der „*Sig, säld und heil*“-Messe, sondern auch der Melodie glauben zu dürfen.

Übrigens wird ein Lied „*Robineto*“ auch noch im Jahre 1472 erwähnt (in einem Briefe des Herzogs Galeazzo Maria Sforza, s. S. 184, Anm. 1) und findet sich mit folgenden Text- und Melodiephrasen auch zweimal zitiert in des Antonius de Luca „*ars cantus figurati*“ (Couss., *script. IV.* S. 421 ff.):

Suprem.


Tenor.


Auch diese Zitate sind Bruchstücke von Frikassées (Quodlibets). Falls sie demselben Liede angehören, dessen Melodie Brenet mitteilt — und es scheint so — so beweisen sie, daß das mit einem + bezeichnete *b* in der Melodie des französischen Liedes (s. S. 236) keineswegs bedeutungslos ist, da die ursprüngliche Mensurierung nicht

 sondern 

[1]) Wahrscheinlich ist die handschriftliche Textlegung ungenau. Der zum Textbrocken *Robinet* usw. zugehörige Melodiebrocken dürfte wohl erst der nach der nächsten Pause mit ā einsetzende sein.

lautet. Daraus würde folgen, daß die von Brenet mitgeteilte Melodie nicht diejenige sein kann, welche Tinctoris zitiert, daß diesem vielmehr in der Tat jener Lapsus passierte, mit dem Text des französischen die Melodie eines älteren deutschen Liedes zu verbinden.

*

Jedenfalls scheint es mir ebenso nach dem Zitate des Tinctoris, welches dieser vermutlich nur nach der Erinnerung an ein altes Quodlibet niederschrieb, als nach dem melodischen Bau nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich, daß die Lieder: „*O rosa bella*", „*L'homme armé*", „*Sig, säld und heil*", „*Eh Robinet*" in näherer Beziehung zueinander stehen, wahrscheinlich der Art, daß sie von einem und demselben Komponisten oder doch gewiß aus derselben Zeit und Schule stammen.

Vielleicht wird also die spätere Forschung das Ergebnis liefern, daß die vielberühmte Weise des „*L'homme armé*" auch nicht von Morton, sondern von dessen vermutlichem Lehrer Dunstable herrührte, zumal sich in ihr dieselben Themen finden, wie in der „*Rosa bella*", speziell das charakteristische Quintmotiv, das absteigende Tetrachord, dieselbe Tonalität (modernes *g moll*, nicht dorisch transponiert!) usw.[1]) Dann wird wohl die Musikgeschichte das Faktum anerkennen müssen, daß der direkte Einfluß Dunstable's sich bis in das 17. Jahrhundert (Carissimi) erstreckt.

* * * * *

Wir wenden uns den

Messen-Kompositionen über dem Liede „*O rosa bella*"

zu und bitten für deren Besprechung, mit der wir dieses Kapitel beschließen wollen, noch ein Weilchen um die Geduld des geneigten Lesers. Wenn wir uns dabei die Freiheit nehmen, daran zu erinnern, daß im 16. Jahrhundert die Parole galt: „wer die Messen der alten Meister nicht kenne, wisse gar nicht, was wahre Musik sei",[2]) so hoffen wir, keine Fehlbitte zu tun.

*

Alle drei „*Rosa bella*"-Messen verwenden die Melodien des mit Dunstable's Namen überlieferten Liedes „*O rosa bella*" (s. S. 159

---

[1]) Vergleiche Beilage 8 und Beilage 1.

[2]) „*. . . qui missas veterum musicorum non norit, veram musicam ignorare . . .*" (Vorrede der 1539 bei Hieronymus Graphäus in Nürnberg erschienenen „*Missae tredecim quatuor vocum.*")

No. II, Beilage 1), doch in derart verschiedener Weise, daß wir jede Messe separat behandeln müssen.

* *

In der ersten „*Rosa-bella*“-Messe (Trienter Kod. 88 fol. 363b bis 372a, Kat.-No. 475—479) liegt die Melodie regelmäßig im Tenor[1]). Und zwar wird dieser aus der Tenormelodie des Dunstable'schen Liedes gebildet. Dieselbe erscheint notengetreu wieder, aber durch rhythmische Freiheiten (die ganze Messe steht im *tempus perfectum*, das Lied Dunstable's im *tempus imperfectum*) und — allerdings nur in den seltensten Fällen — durch die Änderung irgend einer Tonhöhe variiert.

Für den Tenor des 1. *Kyrie* werden die ersten 13 Takte (von Dunstable's Tenormelodie) verwendet, für das *Christe eleison* die weiteren 13 Takte (= *tempora* gemeint, vgl. S. 164, A. 2), so daß genau die erste Hälfte der Dunstable'schen Melodie (26 Takte) aufgebraucht wird. Doch wird der Halbschluß auf der Dominante in einen Ganzschluß auf der Tonika verwandelt, so daß der Tenor anstatt mit $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ *b a* mit $\bar{c}$ $\bar{d}$ *b a g* endigt. Der Tenor des 2. *Kyrie* ist frei erfunden ohne Anlehnung an Dunstable's Lied.

Im *Gloria* („*Et in terris*“) setzt der Tenor erst auf „*laudamus te*“ ein und singt nun die ganze Tenormelodie des Dunstable'schen Liedes, allerdings in sehr freier Gestaltung und mit willkürlichen Einschüben von Pausen. Nachdem er über das „*Quoniam tu solus sanctus*“ abermals pausiert hat, so daß hier, wie es in Messensätzen sehr oft geschieht, Sopran und Contra ein Duo ausführen, setzt der Tenor auf „*cum sancto spiritu*“ wieder ein und singt im Zusammenhang die erste Hälfte (26 Takte) der Dunstable'schen Tenormelodie, welche er ebenso wie im *Christe* mit dem Ganzschluß auf der Tonika ($\bar{d}$ *b a g*) statt mit dem Halbschluß auf der Dominante abschließt.

Im *Credo* („*Patrem*“) setzt der Tenor erst auf „*Et in unum Dominum*“ ein und singt im Zusammenhange, nur an einer Stelle durch eingeschobene sechs Tempuspausen unterbrochen, die ganze Dunstable'sche Tenormelodie. Im „*Et incarnatus est*“ setzt er erst auf „*confiteor unum baptisma*“ ein und singt nochmals die erste Hälfte der Dunstable'schen Tenormelodie, wiederum mit der besprochenen Änderung am Schlusse

---

[1]) Man vergleiche bei den folgenden Ausführungen die tabellarische Übersicht in Beilage 9. Die Messen selbst sind während der Drucklegung dieses Buches in den „Denkmälern d. Tonkunst in Österreich“ XI. Band, veröffentlicht worden. Unsere schon zuvor vollendete Untersuchung derselben beruht jedoch auf eigenen Kopien der Handschrift.

($\bar{d}$ *b a g*). Ein beträchtlicher Teil des Textes, nämlich von „*Et resurrexit*“ bis „*et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*“ fehlt merkwürdigerweise bei dieser Messe vollkommen. Entweder ist er überhaupt nicht komponiert worden oder das betreffende Stück ist verloren gegangen.

Im *Sanctus* singt der Tenor wieder nur die ersten 13 Takte der Dunstable'schen Tenormelodie, gerade so wie im 1. *Kyrie;* dann gönnt er sich Ruhe und läßt das „*Pleni*“ als Duo zwischen Sopran und Contra vorübergehen. Im „*Osanna*“ setzt er die Melodie fort (Takt 14—26 des Dunstable'schen Liedes) und beschließt dieselbe, nachdem er über das „*Benedictus*“ wieder pausiert hat, im zweiten „*Osanna*“, indem er auf dieses das Takt 28—50 des Dunstable'schen Liedes entsprechende Stück zu Gehör bringt.

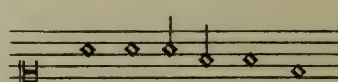
Im 1. *Agnus* singt der Tenor wieder die 1. Hälfte (26 Takte) der Dunstable'schen Tenormelodie vollkommen notengetreu, jedoch mit dem von früher bekannten Ganzschluß auf der Tonika. Nachdem er über das 2. *Agnus* pausiert hat, setzt er im 3. *Agnus* die „*Rosa-bella*“-Melodie fort und singt die 2. Hälfte des Liedes; aber erst von Takt 28/29 an (die ersten vier Noten bleiben weg).

Die Anlehnungen an das Lied „*O rosa bella*“ beschränken sich aber keineswegs auf den Tenor.

Das Supremum beginnt vielmehr in allen fünf Teilen der Messe mit der Phrase



welche notengetreu aus Dunstable's Soprananfang herübergenommen ist. Mit diesen Noten hört allerdings die direkte Anleihe auf und der Sopran wird nun selbständig und frei fortgeführt. Daß aber dabei die Motive Dunstable's immer wieder verwendet werden, beweist z. B. das „*glorificamus te*“



glo-ri-fi-ca-mus te.

Das ist das Thema A_4 (s. S. 194).

Noch weniger direkte Anlehnung als das Supremum zeigt der Contra; derselbe ist vollkommen frei konzipiert, denn er ist nur harmonische Füllstimme. Daß allerdings durch kanonische Führungen Bestandteile des Dunstable'schen Liedes in allen Stimmen der Messe erscheinen, versteht sich von selbst.

* *

Die zweite „*Rosa-bella*“-Messe *(Cod. Trid. 89, fol. 330b—339,* Kat.-No. 715—719 und Modena, *Biblioth. Estense, Cod. V. H. 10,* No. 9) ist vierstimmig. Die Melodie liegt auch in dieser Messe vorwiegend im Tenor (wobei wiederum die Tenormelodie des Dunstable’schen Liedes herhalten muß), aber die Anlehnungen sind doch in sämtlichen vier Stimmen von so umfassender Art, daß wir in jedem Messensatze gleichzeitig alle Stimmen betrachten müssen.

Im 1. ***Kyrie*** dieser Messe singt der Tenor nach vorgängigen sechs Tempuspausen die ersten 8 Takte (das Ritornell) der Dunstableschen Tenormelodie, im „*Christe*“ fängt er nochmals die Melodie von Anfang an und singt nun die erste Hälfte derselben (26 Takte). Hier bleibt nun der Originalabschluß der ersten Melodiehälfte $\bar{c}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{c}$ *b a* im Gegensatz zur 1. Messe unverändert. Im 2. *Kyrie* hält sich dagegen der Tenor gar nicht an das Lied „*O rosa bella*“, sondern bringt die Motive desselben in freier Verarbeitung; vielleicht liegt ihm auch ein anderes Lied oder irgend eine Motette *(o paraclite?)* zugrunde.

Das Supremum dieses Messenteiles ist selbständig, nur die ersten sechs Noten (1½ Takte)



werden aus dem Supremum des Dunstable’schen Liedes herübergenommen.

Ebenso enthält der *Contra tenor* und der *Contra bassus* keine direkte Anlehnung an das Lied. Die Themen Dunstable’s werden allerdings in den mannigfachsten Formen verarbeitet, so insbesondere im *Contra tenor* der Quintsprung aufwärts, der im *Contra bassus* durch einen Quartsprung tonal beantwortet wird. Interessant ist auch eine Verknüpfung der Themen A_4 und A_1 (s. S. 194/195), die an die Weise des bekannten Kirchenliedes „*Resonet in laudibus*“ („Josef, lieber Josef mein“) gemahnt:

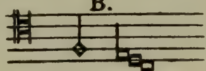


Interessanter als der 1. Satz ist **das *Gloria.*** Hier bringen sowohl Tenor als Supremum die Melodien des Dunstable’schen Liedes und zwar durchwegs in der Fassung der Paviaer Handschrift.

Den Messentenor bildet der Tenor des Dunstable’schen Liedes, nur durch ganz kleine, höchsten 1 oder 2 Noten betreffende Änderungen variiert, sonst vollkommen notengetreu. Voran gehen 20 Tempuspausen,

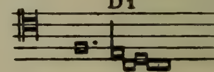
dann wird die erste Hälfte der Tenormelodie (26 Takte) auf das „*Et in terra*“ gesungen; nach weiteren 24 Tempuspausen setzt der Tenor auf „*qui sedes*“ die Melodie fort und singt die zweite Hälfte der Dunstable'schen Tenormelodie (Takt 27—50) mit ganz geringen Varianten, welche aber deshalb überaus interessant sind, weil sie dartun, wie der motivische Charakter gewisser Phrasen, wie wir ihn auf S. 194/195 dargelegt haben, vollkommen begriffen und operativ ausgenützt wurde, indem zuweilen durch Einfügen einer einzigen Note ein Motiv in ein anderes verwandelt oder der schon verwischte motivische Charakter wiederhergestellt wird. So wird z. B. aus

B.

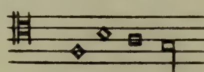


(Takt 34/35)

D1

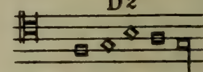


oder aus dem Abschluß



(Takt 50)

D2



Das Supremum dieses *Gloria* beginnt mit der Sopranmelodie des Dunstable'schen Liedes und führt diese mit geringen Änderungen bis zu dem *d* in Takt 18 (Beilage 1) notengetreu fort. Von da ab wird der genaue Verfolg der Melodie aufgegeben und die Dunstable'schen Motive, speziell B, werden frei verarbeitet, bis dann das Hauptthema A_4 $(\bar{d}—\bar{d}—\bar{d}—b—g)$ wiederkehrt und das *Gloria* zu Ende führt.

Hochinteressant sind in diesem Satze die Soprankadenzen. Wo der Komponist der Messe seiner Liedvorlage, welche sich zweifellos mit der uns bekannten Pavianer Fassung deckte, folgt, übernimmt er aus dieser auch die Kadenzformen I , so z. B. aus Takt 7 und 17 des Liedes. Wo er aber selbst eine neue Kadenz hinschreibt, lautet diese:

II



Somit sind in dieser Messe die Leitton-Kadenzen I die älteren, die Kadenzen II aber — gewöhnlich Kadenzen mit der „Landino'schen Sext“ genannt — die jüngeren!

Daraus erhellt, daß wir in der Kadenzform II weniger eine „Altertümelei“ als eine National- und Schuleigentümlichkeit zu erblicken haben; denn die Kadenz I, durch welche die Kadenz II schließlich verdrängt wurde, ist gar nicht jünger als die Kadenz II, und ebenso wie in dieser Messe stehen in viel hundert anderen Kompositionen die beiden Kadenzformen *promiscue* nebeneinander (so z. B. auch in der Dijoner

Fassung des Liedes „*O rosa bella*"). In der Umwandlung der Kadenz II in die Kadenz I kann man also höchstens eine Romanisierung sehen,[1]) durch welche italienische Sänger schon zur Zeit der Alleinherrschaft der „englischen Schule" sich deren Kompositionen mundgerechter machten, weil nämlich in den gefügigen Kehlen des Südländers das Semitonium einen weit wirkungsvolleren, mit einem *Crescendo* haranguierenden Schlußeffekt für Stimm- und Atemprotzen bildet, als der schwermütige kleine Terzschritt aufwärts, welcher wieder mehr den rauheren Kehlen des Nordländers zu entsprechen scheint. Jedenfalls wird man auf Grund des oben konstatierten Faktums bei Konjekturen über das Alter einer Komposition, die man auf die Kadenzformen stützen will, vorsichtig sein müssen. —

Auch der *Contra tenor* dieses *Gloria* lehnt sich direkt an das Dunstable'sche Lied an und singt, nachdem er zuvor in freier Weise die Themen Dunstable's, speziell A und D_1 verarbeitet hat, vollkommen notengetreu und nicht einmal rhythmisch verändert (!) ein großes Stück der Tenormelodie (Takt 8—19).

Der *Contra bassus* steht nicht zurück. Er beginnt nach 16 Tempuspausen zu Anfang mit Takt 1—8 der Dunstable'schen Tenormelodie, die er eine Oktave tiefer *(Gd Gc G, Fis G B A Gc G A G)* aber ohne die geringste rhythmische oder melodische Änderung zu singen hat. Dann setzt er frei fort. Im 2. Teil aber *(„Qui tollis . . .")* greift er wieder auf die Tenormelodie Dunstable's zurück und singt notengetreu die ersten acht Takte der 2. Hälfte (Takt 27—34). Dann wird er frei fortgeführt.

Alle vier Stimmen dieses *Gloria* verarbeiten somit die Melodie des Dunstable'schen Liedes.

Einfacher ist das ***Credo.***

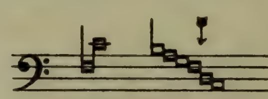
Der Tenor desselben pausiert 29 *tempora*, setzt auf „*ex patre natum*" ein und singt notengetreu (auch auf *a* schließend) die 1. Hälfte (26 Takte) der Dunstable'schen Tenormelodie. Nach weiteren 40 Tempuspausen folgt auf „*Et incarnatus est*" die 2. Hälfte der Melodie (= Takt 27—50). Wo verschiedene Lesarten der „*Rosa bella*" vorliegen, folgt der Tenor dieser Messe überall der Paviaer Fassung.

[1]) Wie berechtigt die Annahme eines romanischen Ursprungs der Leittonkadenz ist, beweist der Traktat des Hieronymus de Moravia, der ausdrücklich sagt, daß diese „*nota procellaris*" genannte Subsemitoniumkadenz *(„nota procellaris, eo, quod sicut procella fluminis aura levi agitata movetur sine aquae interruptione")* insbesondere von gallischen Sängern geübt werde. *(„Hunc cantandi modum non quidem in omnibus, sed in aliquibus quidam Gallicorum observant.")* — Siehe Couss., *scr. I. 92a.*

Das Supremum kontrapunktiert in diesem Satz ohne Anlehnung an die „*Rosa bella*" mit auffallend zahlreichen, geschlossenen Tonleitergängen, die vorwiegend abwärts gerichtet und höchstens zur Umschreibung des Halbtonschrittes — darüber wird später gesprochen werden — bisweilen mit Terzen unterflochten sind. Eine direkte Reminiszenz bildet nur das Thema A_4, welches in der Oberquinte *(ā ā ā f̄ d̄)* erscheint.

Der *Contra tenor* des *Credo* setzt mit den drei ersten Noten der Tenormelodie von Dunstable's „*O rosa bella*" ein (Quintsprung), um dann frei fortzufahren.

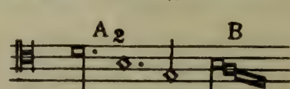
Eine stärkere Anlehnung an das Lied zeigt der *Contra bassus*, der ebenso wie im *Gloria* nach vorausgehenden 24 Tempuspausen Takt 1—8 der Tenormelodie Dunstable's zu singen hat (als kanonische Nachahmung [eigentlich Vorahmung] gegenüber dem Tenor in der Entfernung von 5 *tempora*), dann frei fortfährt, nach 27 Tempuspausen aber auf „*Et incarnatus est*" wieder die ersten 8 Takte der 2. Melodiehälfte (= Takt 27—34) aufnimmt, um alsbald frei weiterzukontrapunktieren, wobei das Thema A und Tonleitergänge mit öfterer Terzschrittumschreibung des Halbtons dominieren. So gibt es z. B. für die Stelle



unzählige Analogien.

Auch im **Sanctus** bringt der Tenor wieder die ganze Tenormelodie der „*Rosa bella*", und zwar die 1. Hälfte im „*Sanctus*", die 2. Hälfte im „*Osanna*". „*Pleni*" und „*Benedictus*" dagegen sind frei nach Dunstable'schen Motiven — D_1 dominiert — aber ohne Melodieanleihe komponiert.

Supremum und beide Contra-Stimmen kontrapunktieren diesmal selbständig, ohne Anleihe bei der „*Rosa bella*" zu machen. Bevorzugt werden dabei schnelle Tonleitergänge mit häufiger Einstreuung von Terzen zur Umgehung des Halbtones.[1]) Doch werden auch die A- und B-Themen Dunstable's besonders in den Contrastimmen fleißig verwendet. So beginnt z. B. im *Contra tenor* das „*Osanna*":



u.s.f.

Im ***1. Agnus Dei*** singt wieder der Tenor die 1. Hälfte der Dunstable'schen Tenormelodie (= Takt 1—26), durch kleine Wiederholungen

[1]) Beispiele im folgenden Kapitel.

bezw. Auslassungen von Tonphrasen variiert. Diesmal schließt er anstatt mit $\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{c}\ b\ a$ mit $\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{c}\ b\ g$, so daß ein Ganzschluß auf der Tonika *g* zustande kommt.[1]) In den andern Stimmen finden sich hier höchstens motivische Anklänge an die *Rosa bella* (z. B. die Themen A, B, D_1) aber keine ausgesprochenen Melodieanleihen.

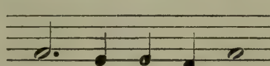
Das *2. Agnus* ist ein Duo zwischen Tenor und Diskant. Als *3. Agnus* wird das erste wiederholt.

* *

Wir gehen zur ***3. „Rosa-bella“*-Messe** über. Dieselbe findet sich mit der Überschrift „*Officium super o rosa bella*“ im Codex Tridentinus 90, fol. 420b—428a und zeigt eine ziemlich merkwürdige, aber, wie wir später nachweisen werden, nicht vereinzelt dastehende Erscheinung.

Dem Liede Dunstable's (S. 159 No. II) wird nämlich diesmal die Sopran-Melodie entlehnt, und diese singt, in die Unterquarte transponiert, der Contra(!), der als solcher ausdrücklich bezeichnet wird. Dabei ist es bemerkenswert, daß bei diesem *Officium* die dem Liede entlehnte Melodie niemals rhythmisch verändert wird, sondern neben ihrer melodischen auch ihre ganz besonders ins Ohr fallende rhythmische Form vollkommen ungeändert beibehält, so daß hier das Lied keineswegs bloß ein „architektonisches Gerüst“ darstellt, welches in der kontrapunktischen Behandlung der Stimmen verschwindet.

Mit Rücksicht auf die in diesem *Officium* benutzten Lesarten darf als zweifellos gelten, daß, während der Komponist der II. Messe sich an die Pavianer Lesarten hielt, dem Komponisten dieses *Officium* das Lied „*O rosa bella*“ in einer Gestalt vorlag, welche etwa in der Mitte zwischen der Vatikanischen und der Trienter Fassung steht. Das beweisen vor allem die Kadenzen, welche durchaus die Form



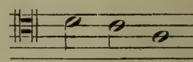
haben; des weitern zeigt die in der Messe verwendete Melodie jene Lesarten, welche in unserer Beilage 2 rücksichtlich des Supremums in Takt 7, 9, 17, 25, 26, 33, 35, 37, 39(!), 41, 42/43, 45/46, 50(!) der Vatikanischen, in Takt 24, 28/29, 41/42, 46(!) der Tridentiner Hs. angehören.

*

Wir wollen nun zunächst den melodieführenden ***Contra*** der III. Messe verfolgen.

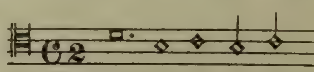
[1]) Vergl. die I. Messe, S. 239 ff.

Derselbe singt im *Kyrie* die Dunstable'sche Sopranmelodie in der Unterquarte (*d* moll, nicht dorisch!), sonst aber ohne die geringste melodische oder rhythmische Änderung. Eine einzige Stelle ist geändert, nämlich Takt 2

(anstatt:  also: )

sonst ist in der ganzen Länge von 50 (bezw. 47 oder 53) Takten keinerlei Änderung vorgenommen. Die Taktvorzeichnung ist genau dieselbe wie in der Vatikanischen Hs.: C mit Taktwechsel [◯] an der Takt 41 des Liedes entsprechenden Stelle. In dieser Messe erscheint somit die Sopranmelodie des Liedes so deutlich Note für Note in demselben Tempo etc., daß jedermann das Lied deutlich heraushören mußte. Es werden lediglich Pausen zwischen die einzelnen Abschnitte der Melodie eingefügt und zwar nach Takt 7 (Abschluß des Ritornells) und nach Takt 26 (Abschluß des 1. Teils) je acht, nach Takt 18 sieben Tempuspausen.

Im *Gloria* wiederholt der Contra Note für Note dieselbe Melodie in ihrer ganzen Länge zweimal hintereinander. Nur erscheint dieselbe jetzt, geradeso wie das Lied „*O rosa bella*“ in den beiden Trienter Fassungen in der *proportio duplex,* also mit doppelten Notenwerten notiert

 etc.

und hat auch bei der zweiten Wiederholung — ebenso wie die genannte Trienter Fassung — keinen Taktwechsel in Takt 41 (des Liedes, Beilage 1). Die Pausen sind zahlreicher. Das erstemal erscheinen nach Takt 7 und Takt 26 nur je sechs Tempuspausen, bei der zweiten Wiederholung nach Takt 18 sieben, nach Takt 26 vier Tempuspausen. Rhythmische Verschiebungen der Melodie gibt es nicht, dafür interessieren zwei Notenänderungen, und zwar eine geänderte Figurierung:

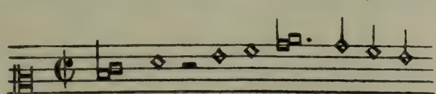
 statt: 

und die Abänderungen der Schlußkadenz, wie sie sich früher findet:

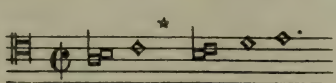
 in: 

Im ersten Teil des *Credo* ist der melodieführende Contra demjenigen des *Kyrie* wieder vollkommen gleich, steht demgemäß wieder in den ursprünglichen Notenwerten und hat Taktwechsel in Takt 41 (des Liedes). Geändert sind lediglich die eingefügten Pausen zwischen

den einzelnen Abschnitten. Nach Takt 7 des Liedes (Abschluß des Ritornells) erscheinen jetzt 17, nach Takt 22 vier Tempuspausen, dafür nach Takt 26 (Abschluß des 1. Teils) nur eine. Das „*Qui sempiternus*“ ist ein Duo zwischen Contra und Tenor. Ersterer singt dabei die 2. Hälfte der Dunstable'schen Sopranmelodie Note für Note ohne die mindeste rhythmische oder melodische Änderung. Natürlich tritt im Duo die Liedmelodie um so deutlicher aus dem *Officium* heraus, und es kann nicht im entferntesten die Rede davon sein, daß das Lied im kontrapunktischen Gewebe untergehe. Im Gegenteil: das „*Qui sempiternus*“ ist ein regelrechtes zweistimmiges Lied, ein Dokument des volksliedmäßigen Tonsatzes in der Messenkomposition. Im „*Crucifixus*“ pausiert nun der Contra, um auf „*Et resurrexit*“ die 1. Hälfte (Takt 1—26) der Dunstable'schen Sopranmelodie Note für Note zu wiederholen. Dieselbe ist diesmal wiederum, wie im *Gloria* (s. o.) augmentiert (also mit doppelten Notenwerten) geschrieben; statt C2 steht ₵. Nach Takt 7 (Abschluß des Ritornells) sind jetzt keine Pausen eingefügt, dafür werden nach der Kadenz in Takt 18 zwei und nach Takt 12 (des Liedes!) acht Tempuspausen eingeschoben. In rhythmischer oder melodischer Beziehung ist wieder nicht die mindeste Änderung vorgenommen, nur die Schreibung der Ligaturen ist in den einzelnen Messenteilen verschieden, ein neuerlicher Beweis, daß dieselben zur Textlegung in Beziehung stehen müssen. Über das „*Qui ex patre etc.*“ pausiert nun der Contra wieder und läßt Tenor und Sopran ein Duo singen; auf die Worte „*Et unam sanctam et apostolicam ecclesiam*“ setzt er aber wieder ein und singt die im *Crucifixus* begonnene Melodie notengetreu nach dem Liede zu Ende. Die Notierung ist dieselbe wie im *Crucifixus:* augmentiert unter dem Zeichen ₵; nach Takt 40 (des Liedes) ebenso wie im *Gloria* kein Taktwechsel. Dafür werden an dieser Stelle drei Tempuspausen eingeschoben. Im übrigen ist nichts an Dunstable's Sopranmelodie geändert. Doch enthält die Handschrift einen Fehler, welcher ein vollkommenes Gegenstück zu demjenigen ist, welchen wir im 1. Gimel der „*Rosa bella*“ No. II (siehe S. 170) nachgewiesen haben. Folgende Stelle des Dunstable'schen Liedes (Takt 46/47):



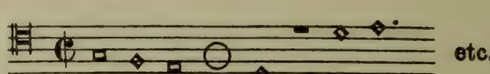
sieht nämlich als Messentenor dieses Credo's also aus:

 etc.

Hier ist *ad* * ein Altschlüssel einzufügen, dessen Einführung sich aus der Absicht erklärt, die Hilfslinie, welche drei Noten weiter erforderlich geworden wäre, zu vermeiden. Der Schreiber der Trienter Codices hat die Schlüsseländerung hier ebenso abzuschreiben vergessen, wie bei dem oben besprochenen Gimel (s. S. 170).

Auch im *Sanctus* singt der Contra wieder Dunstable's Sopranmelodie Note für Note. Notierung: dieselbe wie im *Kyrie* und *Patrem* (nicht augmentiert) unter der Vorzeichnung C mit Taktwechsel nach Takt 40 des Liedes [○]. Nach Takt 7 (Abschluß des Ritornells) sind diesmal keine Pausen eingefügt, die Melodie geht sogleich weiter wie im Liede. Die erste Hälfte der Melodie entfällt nun — ähnlich wie in vielen andern Messen — auf das „*Sanctus,*“ die zweite Hälfte auf das „*Osanna*“. „*Pleni pausatur.*“ „*Benedictus tacet.*“ „*Osanna* (2. *Hosanna*), *ut supra.*“ Das ist schon der gewöhnliche Typus der Komposition eines *Sanctus,* wie dieselbe im 16. Jahrhundert üblich war.

Im *Agnus* kehrt wieder Dunstable's Sopranmelodie ohne die geringste Änderung wieder, und zwar im 1. *Agnus* die 1. Hälfte (Takt 1—26) in der einfachen Notierung unter dem Zeichen C (wie im *Kyrie, Patrem* und *Sanctus*). „*Secundus Agnus tacet*“. Im letzten *Agnus* erscheint dann die 2. Hälfte der Melodie, augmentiert unter dem Zeichen ₵ geschrieben. An jener Stelle aber, welche Takt 41 des Liedes (Beilage 1) entspricht, greift diesmal Taktwechsel Platz und die doppelten Notenwerte gehen in einfache über:



[1]

Also [₵] ▫ = [○] ◆.

Das wäre das Wichtigste über den melodieführenden Contra der III. Messe.

*

Über die beiden andern Stimmen ist nicht viel zu sagen.

Das Supremum ist durch vier *tempora* in allen 5 Sätzen der Messe identisch; aber ohne Bezug auf die „*Rosa bella*“. Von da ab wird es in jedem einzelnen Falle anders weitergeführt und kontrapunktiert gewöhnlich mit fast tonleitermäßig geschlossenen Tonreihen, bei welchen wiederum — wie bei der II. Messe — die Umschreibung des

---

[1]) Zur Vermeidung der sonst nicht zu umgehenden typo- und lithographischen Fehler habe ich statt der dünnen alten Pausen stets die breiteren Zeichen des neueren Schriftgebrauchs gewählt, eine Eigenmächtigkeit, die sich wohl durch ihren Zweck rechtfertigt.

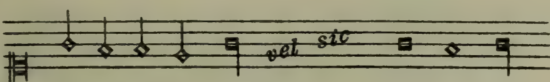
Halbtonschrittes durch eingestreute Terzen auffällt. Von motivischen Anklängen an die „*Rosa bella*“ finden sich insbesondere die Themen A_4 und B (s. S. 194/195). Die Kadenzierungen



und



stehen auch hier *promiscue;* an einer Stelle sind sogar handschriftlich in folgender Weise:



beide Arten der Ausführung vorgemerkt.

Auch der Tenor ist eine ganz freie Verarbeitung Dunstable'scher Themen. Unter diesen treten besonders D_1 und A_4 immer wieder hervor, während B natürlich zur Verbindung dient. Auffallend ist das Fehlen des Quintsprungs und der sonst unvermeidlichen Nachahmungen von Quintsprungthemen im Unison. Dieser Umstand spricht für eine spätere Zeit der Abfassung dieses *Officium's.*

* *

Wir schließen die Besprechung der Messen und hoffen, daß nach dem Gesagten die Tabelle (siehe Beilage 9) einen leichten Einblick in die Technik der Messenkomposition im Zeitalter Dunstable's und seiner unmittelbaren Nachfolger ermöglichen und dartun wird, in wie verschiedenartiger Weise ein Lied für Zwecke einer Messe verwendet werden konnte. Zugleich glauben wir damit die Formtechnik des 15. Jahrhunderts durch die größte Form: die Form der Messe genügend beleuchtet zu haben, um von ihrer Erörterung im folgenden Kapitel absehen zu dürfen.

* * *
* *
*

So hätten wir denn das Wichtigste, was über das Lied „*O rosa bella*“ zu sagen wäre, mit erreichbarer Gewissenhaftigkeit vorgebracht und uns bemüht, ein kleines Bild davon zu entrollen, welche Bedeutung eine einzige Komposition des Altmeisters Dunstable besaß.

Bedenken wir nun, daß es sich hier nur um einen glücklichen Zufall handelt, der uns einen so umfassenden Einblick in die Geschichte des Liedes „*O rosa bella*“ eröffnet, und daß wir gar nicht ermessen können, bei wie vielen anderen Kompositionen Dunstable's, über welche uns die Quellen keinen solchen Aufschluß geben, eine ebenso bedeutende

Nachwirkung auf den Entwicklungsgang der Tonkunst angenommen werden muß, so wird es uns einigermaßen klar werden, welche Bedeutung John of Dunstable für die Tonkunst Europas zuerkannt werden muß.

* * *

Im allgemeinen dürfte dieses Kapitel dem folgenden entsprechend präludiert und seine Aufgabe, in die Technik des Tonsatzes der britischen Komponistenschule einzuführen, wenigstens einigermaßen erfüllt haben.

Nun aus der Praxis wieder einen Blick in die Taxis!

Welchen historischen Gewinn boten uns die gemachten praktischen Erfahrungen?

Sie führten uns schrittweise zu folgenden Erkenntnissen, welche die unermeßliche Bedeutung des seit Dunstable in Europa gemeinüblichen Tonsatzes charakterisieren:

a) Zunächst war der Tenor von No. I (s. S. 159, Beilage 6) fertig.

b) Nun ergab die polyphone Satzkunst das Supremum von No. I.

c) Die Melodiephrasen dieses Kontrapunktproduktes (Supremum No. I) wurden sodann zu einer Umarbeitung des Tenors herangezogen, und so entstand der Tenor No. II, der durch Aufnahme ursprünglicher Sopranphrasen einer Reihe von Nachahmungen Tür und Tor öffnet, (da ja zu Nachahmungen besonders jene melodischen Motive geeignet sind, welche das Ergebnis der polyphonen Satzkunst sind).

d) Die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes schuf nun das Supremum von No. II (Beilage 1) — unter Benutzung des Supremums No. I —.

e) Dieses Supremum No. II (Beilage 1), welches bereits das 3. Geschlecht darstellt, welches die Kunst des polyphonen Satzes gezeitigt hat, wurde nun die Grundlage der Komposition von Hert, der Quodlibets und der III. Messe. Die im Wege des Kontrapunkts entstandenen Stimmen dieser Kompositionen sind also, wenn ich so sagen darf,

f) die 4. Generation von Melodien, welche die polyphone Satzkunst fortzeugend ins Leben gerufen.

Und siehe da: eine dieser Melodien der 4. Generation, den Hert'schen Tenor, waren so gewiegte Kenner, wie die Herausgeber der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ geneigt, für das ursprüngliche, sämtlichen Kompositonen zugrunde liegende Volkslied, für den nicht

kunstmäßig, sondern wie man fälschlich zu sagen pflegt, vom „naiven Schaffenssinn des Volkes“ geprägten Melodiekörper zu halten! . . .[1])

Der Fall der „*Rosa bella*“ ist ungemein instruktiv. Denn er beweist zur Evidenz, daß das, was wir als „**Volkslied**“ auszugeben pflegen, in der Regel nur den vollendetsten Niederschlag der Kunst darstellt, indem der Kontrapunkt es ist, der sanglichere und schönere Melodien zeugt, als es diejenigen sind, welche ihm zur Grundlage dienen.

Und so dürften wohl durch den Fall der „*Rosa bella*“ die Behauptungen Kade's außer Zweifel gestellt werden, daß „dasjenige, was wir bisher immer als Volkslied bezeichnen zu müssen glaubten, sich als das unzweifelhafte Produkt künstlerischer Tätigkeit, als das Ergebnis des mehrstimmigen Tonsatzes ergibt“.[2])

Denn noch klarer als bei dem Liede „Innsbruck, ich muß dich lassen“[3]) liegt es hier zutage, „daß sich die Entstehungsgeschichte eines weltlichen Melodiekörpers an eine bestimmte Persönlichkeit (Dunstable) knüpft“.

Die polyphone Satzkunst ist eben die Mutter der Melodiebildung und die historische Forschung bestätigt nur nach jeder Richtung dasjenige, was die naturwissenschaftliche, die praktische Untersuchung lehrt: die schöne Melodie ist nicht die Grundlage, sondern an sich schon das Ergebnis einer Tonsatzkunst; denn die Harmonie gebiert die Melodie, und der Kontrapunkt ist ihr Vater.

*

Daraus aber nun, daß wir in keiner Melodie etwas *a priori* Gegebenes, in keiner Weise eine aus dem Kopf des undefinierbaren „Volkes“ gewappnet und gerüstet herausspringende Pallas Athene erblicken dürfen, sondern in jeder Melodie etwas im Entwicklungsgang der Tonkunst Gewordenes, ein Produkt der künstlerischen Tätigkeit des Tonsatzes sehen müssen, daraus folgt, daß die zahllosen sogenannten Volkslieder, welche die Grundlage der Kompositionstechnik seit der Zeit Dunstable's gebildet haben und der sogenannten „Niederländischen Schule“ ihr Signum aufdrücken, daß diese „Volkslieder“ nicht vom Himmel gefallen und auch nicht von irgend einem Tropfe, der sich zufällig an seine Kehle erinnerte, erfunden sein können. Sie sind vielmehr das Erbe einer vergangenen Kunstepoche, der tönende Zeuge längst

---

[1]) Siehe „Denkmäler d. Tonk. in Öst.“ 7. Jahrg., Einleitung Seite XXIX.

[2]) Kade, „Die deutsche weltliche Liedweise usw.“ (s. Literatur I.) S. 18.

[3]) Siehe „Monatsh. f. Mus.“, Jahrg 1873, No. 6.

vergessener Künstler und Schöpfer, sie sind das Bindeglied zwischen der Kunstmusik einer entschwundenen und einer neu anbrechenden Zeit, sie sind die Abendröte der musikalischen Vergangenheit und zugleich die Morgenröte der Zukunft. Sie sind endlich für unsere historische Betrachtung der Beweis, daß es neben den Greueltaten der uns bekannten kirchlichen Schulmusik in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters [1]) auch eine uns größtenteils unbekannte, wahre Kunstmusik gegeben haben muß, über deren Heimat und Ursprung weiterzuforschen sich verlohnt.

Die Kunst der Kirche blieb bis ins 15. Jahrhundert starr und steif: eine Entwicklung wurde mit Bulle und Breve unterbunden. Jene Kunst aber, die mit Dunstable allbesiegend hervorbricht, muß auf eine Entwicklung zurücksehen können.

Die hinterlassenen Spuren dieser Entwicklung der wahren Kunst, der rote Faden der Musikentwicklung im Mittelalter sind die Lieder, welche, wenn auch nicht Werke des Volkes, so doch dessen Schützlinge und Pfleglinge waren und der „neuen Kunst“ das Feld gepflügt haben, auf welchem diese dann so herrliche Blüten treiben konnte.

Die Schöpfer dieser Lieder waren die Vorarbeiter unserer Tonkunst. Ihnen und ihrer Kunst muß sich die Forschung zuwenden, wenn sie über Heimat und Ursprung der eigentlichen Tonkunst Europas Rechenschaft geben will.

* * *

Ehe wir aber nun in dem beregten Sinne die bisherige Forschung rückwärts revidieren, müssen wir erst noch die Basis unserer Behauptungen befestigen und der Kompositionstechnik Dunstable's und seiner Zeit unser Augenmerk zuwenden.

---

[1]) Vergleiche über diese Greueltaten die treffenden Ausführungen von Fétis („*Histoire gén. de la mus.*“, 5. Bd. S. 281), die wir (in der Übersetzung Haberl's) im IV. Kapitel, Seite 108 zitiert haben.

6. Kapitel.

Die Kompositionstechnik Dunstable's und seiner Zeit.

„*Cantus civilis et mensuratus per toni (Gregoriani) regulas non forte vadit nec per eas mensuratur.*"

Johannes de Grocheo (ca. 1300).
(Sammelb. d. I. M. G., I. S. 114.)

„*Cantus laicorum*[1]), *quos moderni discantus nominant figuratos et mensuratos, non his subjacent legibus ecclesiasticis.*"[2])

Johannis Gallici *dicti Carthusiensis seu de Mantua* († 1473) *ritus canendi volutissimus et novus. Lib. II.*
(Couss., *scr. IV.*, S. 369.)

Es wäre eine Vermessenheit, wenn wir es unternehmen wollten, in diesem Kapitel die Kompositionstechnik der Tonsetzer in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts umfassend darzulegen. Dies kann um so weniger unsere Absicht sein, als wir ja eigentlich einen Boden betreten, auf welchem fast gar keine Vorarbeiten existieren.

Es soll daher hier weniger auf lückenlose Darstellung gesehen werden als darauf, daß sich dieses Kapitel unserer ganzen Untersuchung als Beweisglied einfüge.

Und zwar vornehmlich mit der Aufgabe, aus der Praxis der Tonsetzer jener Periode unter Benutzung der mir zugänglichen Handschriften — denn im Drucke liegt erst ein ganz verschwindender Bruchteil der Tonwerke des 15. Jahrhunderts vor — instruktive Beispiele herauszugreifen, auffallende Erscheinungen hervorzuheben, offenkundige Charakteristika namhaft zu machen und gelegentlich Übereinstimmungen oder Abweichungen gegenüber den theoretischen Schrift-

---

[1]) Vergleiche Seite 123 ff., insbes. Anm. 4.

[2]) Vergl. Seite 109 Anm. 2: „*Sicut malus choraula* (d. s. die Interpreten des „*cantus civilis et mensuratus*", resp. des „*discantus figuratus et mensuratus*") *bonus simphoniacus* (d. s. die Interpreten des „*cantus ecclesiasticus*") *est* . . ." Man achte auf den Gegensatz zwischen Klerikern und Laien!

stellern zu besprechen, um dadurch Anhaltspunkte für die uns beschäftigende Frage über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst zu gewinnen.

Dabei wollen wir weder uns mit fremden Federn schmücken noch anderswo Gesagtes wiederholen. Wir verweisen daher im voraus auf die Einleitungen zu dem 7. Bande der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", zu Stainer's „Dufay und seine Zeitgenossen" und *„Early Bodleian Music"*.

Wir wollen uns also durchaus auf die Darlegung neuer, bisher unbekannter oder wenigstens unbeachteter Forschungsergebnisse beschränken und nicht kompilieren, sondern Lücken des bisherigen Wissens durch neue Materialien auszufüllen suchen.

Zugleich soll jedoch spezielles Gewicht auf die Untersuchung der unseres Erachtens allerwichtigsten, bisher aber noch gar nicht aufgeworfenen Frage gelegt werden: Welche Momente waren ausschlaggebend, in den Tonsätzen Dunstable's und seiner Zeit eine ***„nova ars"***, eine **„neue Kunst"** (s. Seite 7) zu sehen?[1])

* *

Einen wichtigen Anhaltspunkt gewährt uns in dieser Beziehung die auf Seite 14 (Text und Anm. 1) zitierte Äußerung des Tinctoris.

Wenn sich, wie Tinctoris behauptet, die „Engländer" — ich will diesen kurzen Terminus für die (wälisch-) englische Komponistenschule zur Zeit Dunstable's beibehalten — stets einer und derselben Kompositionstechnik bedienten, so müssen, selbst wenn, wie zu erwarten steht, jene Behauptung nicht wörtlich zu nehmen ist, gewisse Merkmale zu erkennen sein, welche für die „englische Schule" in ihrer zeitlichen Stellung sowohl nach der Vergangenheit zu eine sichtbare Grenze bilden, — sonst wäre sie nicht als „neue Kunst" empfunden worden — als auch nach der Zukunft hin eine deutliche Scheidung gegenüber den sie aus dem Sattel hebenden Belgiern ermöglichen.

Wir wollen versuchen, einige solcher Merkmale namhaft zu machen.

* * *

Im vorigen Kapitel haben wir zu zeigen versucht, daß die Tonsetzer im Anfang des 15. Jahrhunderts mit einem deutlich erkennbaren

---

[1]) Über den Unterschied zwischen der der Kirche oppositionellen *„novella schola"* des beginnenden 14. Jahrhunderts und der *„nova ars"* des 15. Jahrhunderts im Schoße der Kirche, wie überhaupt über den Ausdruck *„nova ars"* vergleiche S. 13/14, S. 79, Anm. 2, 93, 2. Abschnitt, sowie das Vorwort.

thematischen Material arbeiten und daß sich geradezu durch eine thematische Analyse die Urstimme, d. i. die zuerst in ihrer Gänze ins Auge gefaßte Hauptmelodie von jenen Stimmen, welche erst das Ergebnis der polyphonen Satzkunst bilden, unterscheiden läßt, indem nämlich bei letzteren das kontrapunktische Füllsel als solches und ohne thematische Bedeutung erkennbar ist.

Diese Kompositionsart wird oft geradezu zu einer Themen-Mosaik, indem die Motive so gewählt sind, daß sie ebensowohl melodisch als harmonisch kombinierbar erscheinen und, nebeneinander gestellt, eine schön geschwungene Melodie, übereinander gestellt, einen schönen Kontrapunkt mit Nachahmungen ergeben. Die Fähigkeit, eine schöne Melodie zu schreiben und einen wirklich schönen Kontrapunkt zu setzen, fällt eben in jenen Zeiten — zum Teile ja überhaupt und zu allen Zeiten — zusammen. Deshalb mußten auch jene kirchlichen Musiker, welchen die melodische Produktivität fehlte, abwirtschaften.

Darum aber ist es auch wieder natürlich, wenn an der „*nova ars*“ ebensowohl die Melodien als die süßen Harmonien gepriesen werden: Dunstable und seine Gefolgsleute waren hervorragende Melodiker und der Tonsatz ihrer „neuen Kunst“ erhielt sein Gepräge durch die **Einführung neuer Melodien.**

So wolle man denn Martin le Franc's Verse ganz wörtlich nehmen:

„Der Melodien(!) von solcher Wahl
Sich der Dechant (= Tonsatz) sonst nie versah“[1])

und wolle auch folgende Zeilen, welche einem Manuskripte der Sammlung von Dom Grenier entstammen[2]) wortwörtlich verstehen:

„*Musicalis scientia,*
Qua regitur melodia (!)
Universis rectoribus
Arte suaqae practicis
Specialiter dilectis
Subscriptis suis subjectis etc.“

Diese Verse sind nicht mißzuverstehen, wenn man dem Anfang des Gedichtes die Schlußverse gegenüberhält:

---

[1]) „*Mais onques jour ne deschantèrent,*
En melodie (!) de tels chois“ *etc.* (s. S. 22).

[2]) Derzeit in der *Bibl. nation.* zu Paris (No. 67), mitgeteilt von Coussemaker in „*Les harmonistes du XIV*e *siècle*“ S. 15.

„Lingua secans incomplexa
„Sit in silentio nexa
„Cuncta vitia cavete
„In melodia valete (!!)“

Wer also schön komponieren will, muß in der Melodie stark sein.

Das ist die Zauberlehre der neuen Kunst, das der erfrischende Lufthauch, mit welchem die Barbarismen des 13. und 14. Jahrhunderts hinweggefegt wurden.[1])

Solcher Beispiele, welche bei der „neuen Kunst“ die hohe Wertschätzung und die fundamentale Bedeutung der Melodie hervorheben, ließen sich noch mehrere anführen.

Was geht aus ihnen hervor?

Daß die „*ars nova*“ neue Melodien in den Dienst der in ihrer Glorie anerkannten „Kunstmusik“ gestellt hat.

Da gilt es nun die Beantwortung der Vorfrage: Welches waren die „alten“ Melodien? — Die gregorianischen Choralmelodien.

Zweite Vorfrage: Welches waren die eigentlichen Unterscheidungsmerkmale dieser gregorianischen Melodien? — Die Tonalitäten im Sinne der Kirchentöne. Diese bedeuteten nämlich nicht nur, wie nach modernem Sinne, einen Tonstufenunterschied, sondern im Sinne der überkommenen griechischen Theorie auch einen Unterschied im Charakter der Melodie, einen Unterschied im musikalischen Ausdrucksbestreben.

Daraus folgt:

Wie mußten die „neuen Melodien“ beschaffen sein, damit sie gegenüber demjenigen, was im Geiste jener Zeit „alt“ war, als neu empfunden würden?

---

[1]) Es scheint mir daher unbegreiflich, wie ein sonst so ernster Forscher wie Nagel es wagen kann, die Kunst der Dunstableepoche, welche, wie Martin le Franc erzählt, ganz Paris begeisterte und sich durch die gefühlsinnigsten „Melodien“ auszeichnete, also zu stigmatisieren: „Im Anfang (?) ihrer, sagen wir, „modernen Entwicklung hatte die Tonkunst keine weitere Bedeutung als diejenige „einer rein technischen Fertigkeit“ — in Wahrheit ist das eben der Standpunkt, welchen Dunstable überwindet! — „die innere Welt war den Tonsetzern noch „ein Geheimnis (?), in das der schaffende Menschengeist noch nicht eindringen „konnte.“ (? Woraus war er dann entsprungen, dieser „schaffende Menschengeist“ ?) „Bestimmte Gefühle in Tönen auszusprechen, irgend welchen künstlerischen Ideen (?) „tönendes Leben zu verleihen, war den Komponisten noch nicht gegeben“ (?). — Nagel scheint wenige Kompositionen Dunstable's genauer betrachtet zu haben. Ein Blick auf die „*Rosa bella*“ hätte ihn eines Besseren belehren können; ist nicht die konstante Tendenz der Abwärtsbewegung zur Charakterisierung der Trauer und einzelne Seufzer aufwärts zum Zeichen der Sehnsucht eine sogenannte „künstlerische Idee“? (Vergl. Seite 203.)

gegenüber derjenigen der „Engländer“ bezeichnet wird (!), gehen nämlich unmittelbar folgende Verse vorauf:

„*Ne face mention d'Orphée*
„*Dont les poetes tant descripuent:*
„*Ce n'est qu'une droicte faffée*
„*Au regard des* **harpeurs** (*!*), *qui vivent;*
„*Qui si parfaictement auiuent*
„***Leurs accors et leurs armonies, (!!)***
„*Qu'il semble de fait qu'ilz escripuent*
„*Aux angeliques melodies.*“[1])

Harfner (*„harpeurs“*), unübertreffliche Harfner waren die britischen Tonsetzer des 15. Jahrhunderts! Welch' große Konsequenzen bezüglich des Ursprungs der Musikblüte im 15. Jahrhunderte ergeben sich aus dem einzigen Worte *„harpeurs“*! Welch' ein historischer Zusammenhang erschließt sich damit unserem Auge![2])

Und mit welcher inneren Selbstverständlichkeit und natürlichen Logik folgen einander die Worte: „Akkorde“[3]) und „Harmonien“. Ersteres die Grundlage, die Harmonielehre als Konsequenz.

Und das schließliche Ergebnis, das aus den akkordischen Harmonien geboren wird?[4]) „Die engelgleichen Melodien“. Fürwahr, Martin le Franc muß tief eingedrungen sein in die Kunst der „Engländer“, daß er seine Ausdrücke mit solcher kunsttechnischer Konsequenzrichtigkeit aufeinanderfolgen läßt! Daß dem wirklich so ist, daß Martin le Franc sehr viel in Kunstkreisen verkehrte, steht außer Zweifel. (Vergleiche Seite 39 und 96, Anm. 1.) Umso schwerer wiegt das in der Aufeinanderfolge der Worte *„harpeurs“*, *„accors“*, *„armonies“*, *„angeliques melodies“* offen zu Tage liegende Argument bezüglich der britischen Kompositionstechnik.

* * *

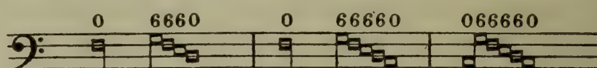
[1]) Ich zitiere nach A. Gastone's Abdruck in der *„Rivista Musicale Italiana“* XI. Jahrg., Seite 277. (In dem interessanten Aufsatz: *„La musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe a XVIIIe siècle [avec transcriptions des pièces anciennes].“*) — Die auf Seite 22/23 zitierten Worte des Martin le Franc (betreffs der *contenance Angloise!*) gehen in dem Gedichte *„le Champion des Dames“* den oben zitierten Versen voran und sind von diesen durch mehrere an sich bedeutungslose Verszeilen geschieden.

[2]) Ich meine den Zusammenhang mit dem kymrischen Bardenchor, dem *„rutilans chorus“* (siehe Seite 87 ff.), den Zusammenhang mit den britannischen Harfnern und Minstrels (vergl. Seite 122/123), den Zusammenhang mit der Musik in Wales, wo jedermann aus dem Volke die Harfe spielen konnte, wo das Wesen des „Akkords“ schon im 9. Jahrhundert bekannt war (s. Seite 260) etc. etc.

[3]) Vergleiche Seite 261. [4]) Vergleiche Hothby, Seite 270.

Unsere kurze Untersuchung über die Harmoniekenntnis im 15. Jahrh. dürfte selbst nach den gründlichen Untersuchungen Riemann's (in der „Gesch. der Musikth.") noch Überraschendes gebracht haben. Es würde nur noch fehlen, daß wir auch eine Harmonieschrift, eine Generalbaßschrift des 15. Jahrhunderts, ans Licht ziehen.

Auch diese ist vorhanden, wenigstens das Prinzip derselben: Notierung einer Stimme mit Notenköpfen auf Linien und Charakterisierung der Intervalle der anderen Stimmen durch Ziffern, war im 15. Jahrhundert nicht unbekannt. Wir erkennen dies aus der Art, wie z. B. der Traktat des Magister Philippotus Andreas[1]) („*De contrapuncto quaedam regulae utiles*" — Couss., *scr. III.*, S. 116 ff.) seine Beispiele mehrstimmiger Sätze notiert. Ich greife eines derselben heraus:



In diesen „nützlichen" Regeln bezeichnet 0 das Intervall der Oktave, 6 das Intervall der Sexte; doch halte ich es nicht nur für möglich, sondern für wahrscheinlich, daß die Komponisten auch die ganzen Faulxbourdons in ihren Skizzen also notierten; so daß 0 und 6 „konjunkte Diaphonien", nämlich $0 = \frac{8}{5}$ und $6 = \frac{6}{3}$ (Quint-Oktave, respektive Terz-Sext) bezeichneten, zumal ja in den früheren Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts bei den Faulxbourdonsätzen nur zwei Stimmen notiert erscheinen und durch die Beischrift *à faulxbourdon* dem Sänger die Bildung der dritten Stimme „*sur le livre*" überlassen wurde.

Es dürfte sich also in der Tat um eine Akkordschrift handeln, als deren Vorläufer man die schon im 14. Jahrhundert ziemlich vervollkommnete englische Orgeltabulatur (vergl. Seite 264, Anm. 1) betrachten darf. Verwendet doch auch diese die kleine Null: o.

Es ergibt sich somit, daß in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht nur die Harmonie des Dreiklangs, die Basierung der Kompositionslehre auf einer im Faulxbourdon und dessen Erweiterung durch den Grundbaß enthaltenen Harmonielehre, die fundamentale Bedeutung der Harmonie, aus welcher die Melodie hervorgeht, die Deutung der Skala im Sinne von Harmonien, Wort und Begriff des modernen „Dur" und „Moll"[2])

---

[1]) Dieser Traktat stammt mit ziemlicher Gewißheit aus dem Anfang des 15. Jahrh. (ca. 1425) und nicht, wie Coussemaker und Riemann angeben, aus dem 14.

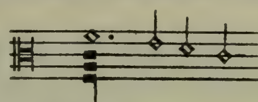
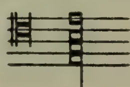
[2]) Das von Dr. Hugo Riemann in den Mon. f. Mus., XXIX. und XXX. Jahrg., herausgegebene „*Introductorium Musicae*" des Leipziger Anonymus spricht ausdrücklich von einer **„*tercia dura*"** und einer **„*tercia mollis*"**. Die Bezug-

bekannt sind, sondern daß sogar die nachmals sogenannte Generalbaßschrift bereits vorliegt.

Im Grunde genommen ist ja diese Art der Schreibung nichts weiter als eine Vereinigung der im 11. Jahrhundert auftauchenden Notationsprinzipien des Guido von Arezzo und des Hermannus Contractus. Letzterer machte bekanntlich den Versuch, eine Melodie durch Bezeichnung ihrer Intervalle *(„per intervallorum designationes")* darzustellen. Dieses Prinzip, statt auf die melodische Folge auf den harmonischen Zusammenklang angewendet und mit Guido's — (oder wer eben der Erfinder ist) — Prinzip der Notenköpfe auf Linien verbunden — ergibt die Generalbaßschrift.[1])

* *

Nach dem bisher Besprochenen kann es nicht wundernehmen, daß wir unter den Kompositionen der „Engländer" genug oft Stücke finden, die mit dem vollen Dreiklang beginnen oder schließen.

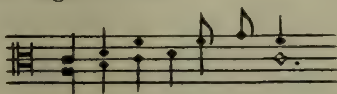
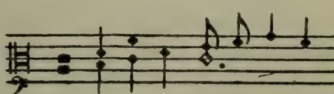
Als Beispiel für ersteren Fall zitiere ich ein vermutlich von Leonel stammendes *„Agnus"* im Trient. Codex 90, fol. 276 (Kat.-No. 985), welches mit dem vollen Dreiklang  beginnt;[2]) letzteren Fall belegen die sechsstimmigen Fassungen der *„Rosa bella"* von Bedingham mit dem schönen Sextengang als Schlußverzierung (siehe Beilage 1 und 3), eine Motette *„A solis ortu"* im Trienter Cod. 88, fol. 334 b (Kat.-No. 450), welche also schließt: , ein *Credo* im Trienter

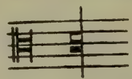
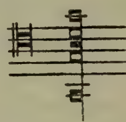
---

nahme auf große und kleine Terz muß aber, wie ich glaube, ebenso alt sein, wie der Name des *hexachordum durum* und *hex. molle* und die Bezeichnung *b durum* und *b molle;* denn was sonst als die Beziehung des *b* Tones auf das Γ als den Anfang der Skala, somit die Bezeichnung des Charakters der großen oder kleinen Terz rechtfertigte überhaupt den Namen *b molle?*

[1]) In den Sammelb. der I. M. G., IV., 1—16 macht Oswald Koller in einem Aufsatz „Die beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen" einen Vorschlag, der im Grunde nichts anderes bedeutet, als ein neuerliches Aufgreifen der Idee des Hermannus Contractus: Notierung einer Melodie *per intervallorum designationes.*

[2]) Im Katalog der „Denkm." ist hier ein Druckfehler unterlaufen. Der Contra beginnt nicht:

 sondern: 

Kodex 89, fol. 385 a, Kat.-No. 748, bei welchem der Contra also endigt  [1]), wodurch ein Abschluß mit dem vollen Dreiklang resultiert: , einige der früher (siehe Seite 262/263) angeführten Beispiele u. a. m. In der Regel bringt aber bei Dreiklangschlüssen erst der Contra oder eine spätere Füllstimme die Terz.

Vom Standpunkt der Theoretiker ist übrigens der Abschluß mit dem vollen Dreiklang eine weit größere Freiheit, als der Beginn mit einem solchen; die Üblichkeit der vollkommenen Dreiklangschlüsse in England erwähnt allerdings schon der Anonymus 4 (Couss., *scr. I).*

* * *

Wir wollen von der Verticalharmonie, wenn ich so sagen darf, zur Horizontalharmonie übergehen, d. h. zu der in der Melodie latenten Harmonie.

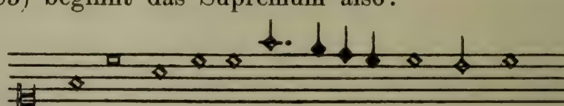
Vorausschicken möchte ich da nur die Bemerkung, daß hier der Ausdruck Melodie — obwohl ich diese Deutung nicht billige — in dem landläufigen Sinne eines Konkretums: mehrere in geschlossener Fortschreitung einander zeitlich ablösende Einzeltöne — gebraucht werden soll.[2])

*

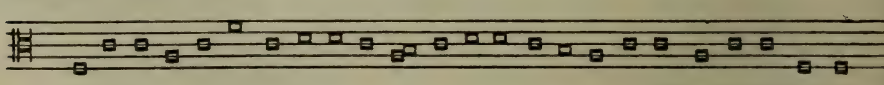
Wir haben schon davon gesprochen, daß die Melodien der „Engländer" latente Harmonien darstellen. Das geht oft so weit, daß wir als Melodien eigentlich nur zerlegte Akkorde vor uns haben.

Einige Beispiele sollen das nun beweisen:

In einer Motette „*Tu agnum regem*" im Trient. Cod. 91, fol. 161 b (Kat.-No. 1283) beginnt das Supremum also:



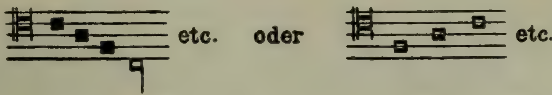
und der Tenor also:



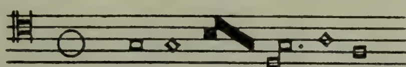
[1]) Im Katalog der „Denkm. d. Tonk. in Öst." (7. Jahrg.) steht irrtümlich Sopranschlüssel, in der Handschrift steht der Altschlüssel.

[2]) Es würde zu weit führen, wenn ich die Gründe anführen wollte, warum ich Melodie, Harmonie und Rhythmus an sich für abstrakt ansehe.

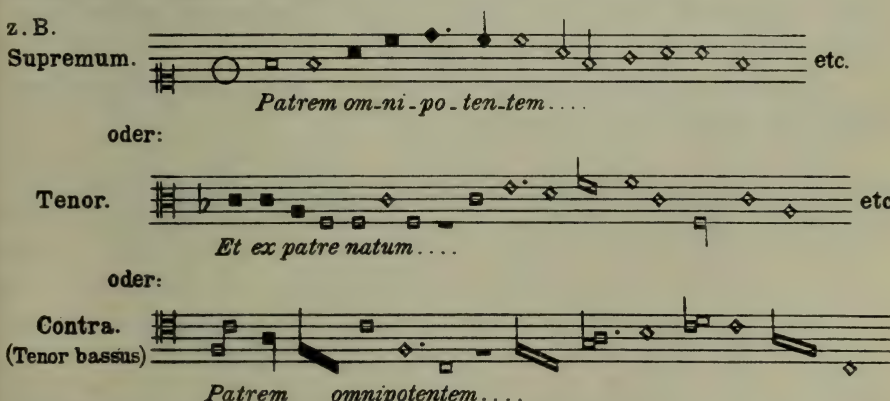
Dunstable's unbedingt vor 1420 entstandenes „*Sancta Maria*“ (Trienter Codex 92, fol. 190b, Kat.-No. 1542, ***Modena: Bibl. Est. Cod. VI, H. 15***, fol. 115; publiziert in den „Denkm.“ 7. Bd. S. 197) enthält im Tenor wiederholt folgende Stellen:



In einer Motette „*Dilexit Andream*“ (Trient. Cod. 88, fol. 132, Kat.-No. 278) enthält der Tenor (!) folgende, durch die Schreibung doppelt ins Auge fallende Phrase: 

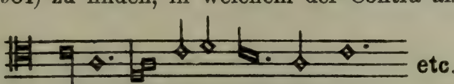
Der *Bassus* eines *Kyrie* „*Veterem hominem*“ (Trient. Cod. 88, fol. 264b, Kat.-No. 404) beginnt: 

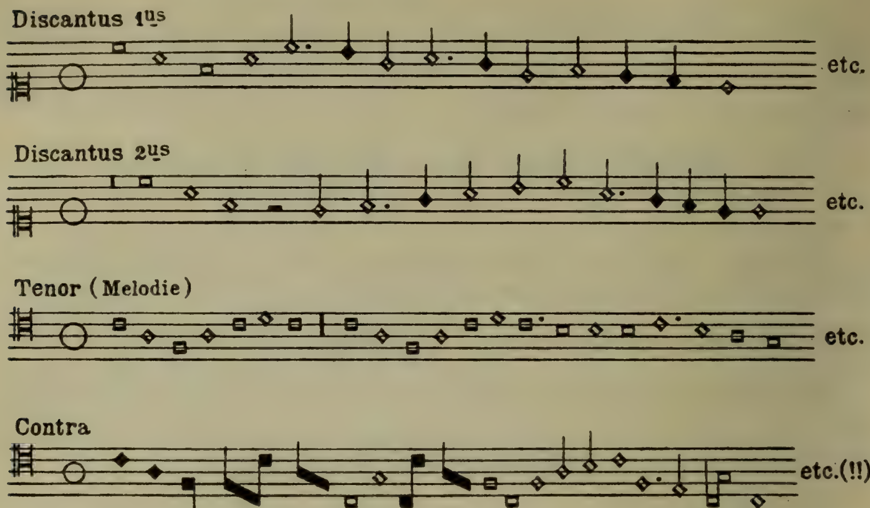
Fast die ganze Messe „*Deuil anguisseux*“ von Bedingham (Trient. Cod. 90, fol. 383bff., Kat.-No. 1098—1101) besteht aus zerlegten Dreiklängen. Ich greife aus jeder Stimme ein Stück heraus:



Ein anderes instruktives Beispiel ist das vierstimmige „***Resonet** in laudibus*“ im Trient. Cod. 89, fol. 225 b, Kat.-No. 660[1]), dessen einzelne Stimmen also beginnen:

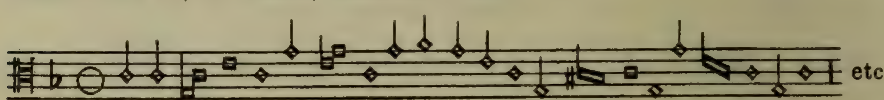
[1]) Diese Komposition ist die älteste Vorlage der bekannten schönen Melodie; zuerst wurde sie erwähnt in den „Signalen für die musikal. Welt“ vom 24. Dez. 1903. Interessant ist es übrigens, den Anfang des „*Resonet*“ in einem *Sanctus* von Leonel (aus d. Trient. Cod. 92, fol. 486, Kat.-No. 1405 und Trient. Cod. 90, fol. 274 b, Kat.-No. 984) zu finden, in welchem der Contra also beginnt:

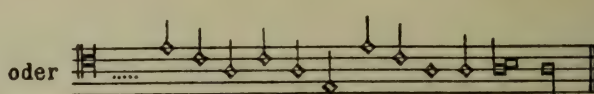




Diese Melodien, denen sich eine lange Reihe anderer an die Seite setzen lassen — vergleiche auch die auf Seite 295/297 angeführten Beispiele — sind doch insgesamt nichts anderes als zerlegte Akkorde! Man betrachte speziell den Contra des „*Resonet*"!

Und nun sehe man gar folgenden Tenor (!) eines „*Sanctus*" aus dem Trient. Cod. 90, fol. 441b, Kat.-No. 1125:





Kann man da noch den geringsten Zweifel hegen an der genauen Kenntnis der Harmonie des Terz-quint-oktavklangs? Wo Theorie und Praxis derart übereinstimmen, ist wohl kein Einwand möglich.

* * *

Eine relativ hohe Wahrscheinlichkeit spricht nun dafür, daß das harmonische Fundament, welches die Kunst des Tonsatzes im Zeitalter Dunstable's wiedererlangte, von der Instrumentalmusik geschaffen worden ist.

Denn gewiß hat die Tonskala der Naturhörner und Naturtrompeten, welche mit Naturnotwendigkeit zur Erkenntnis der Dreiklangsharmonie

führt, zur Schaffung dieser stabilen Grundlage ganz besonders beigetragen. Und daß eben zu Beginn des 15. Jahrhunderts diese Blasinstrumente auch in der Kunstmusik und Kirchenmusik Aufnahme fanden, steht außer Zweifel. Scheint doch selbst obiger Tenor für ein Blasinstrument gedacht, da im betreffenden Kodex kurz vorher die Übersicht „Cousin, *Missa tubae*" zu lesen ist.[1])

Solche Kirchenkompositionen mit einer Tubastimme stehen aber keineswegs vereinzelt da. So existiert z. B. auch von du Fay ein „*Et in terra ad modum tubae*",[2]) in welchem Tenor und Contratenor einander ochetusmäßig mit folgenden Signalen ablösen


[3])

während die Oberstimmen eine „*fuga duorum temporum*" ausführen. Überhaupt sieht auch in Fällen, wo keine ausdrückliche Beischrift darauf hinweist, der Contra oft danach aus, als habe der Komponist an eine instrumentale Ausführung durch ein Blas- oder Streichinstrument (nicht Orgel) gedacht.

Über die Verwendung solcher Instrumente beim Gottesdienst haben wir übrigens auch schriftstellerische Belegstellen; so neben älteren englischen Nachrichten (vergl. die aus Wawrin's Chronik zitierte Stelle auf Seite 71) den Bericht des Jannocius Manetti über die Festlichkeiten bei der Einweihung der von Brunelleschi erbauten Kathedrale in Florenz (24. März 1436), in welchem ausdrücklich die ungeheure Menge der Tubabläser und Saitenspieler *(„ingens ordo tubicinum fidicinumque")* hervorgehoben und mit Begeisterung erzählt wird, wie „von den Symphonien der Kirchensängerharmonien, die überdies von so prachtvollen Konsonationen verschiedener Instrumente unterstützt wurden, alle Räume der Basilika widerhallten", so daß man den Eindruck einer engelischen, ja geradezu einer göttlichen und paradiesischen Instrumental- und Vokalmusik *(„sonitus cantusque")* empfing.[4])

*

[1]) Wahrscheinlich bilden Trient. Cod., themat. Kat.-No. 1123, 1124, 1125 und 1126 zusammen eine Messe, obwohl die beiden ersten Stücke drei- die beiden letzten vierstimmig sind. Bei No. 1123 ergänze man im Katalog der „Denkm." den Text „*Et in terra pax*".

[2]) Publiziert in den „Denkm. d. Tonk. in Öst." 7. Bd. S. 145.

[3]) Man vergleiche damit z. B. die Hornfanfaren im „*Tresor de venerie*" des Messire Hardouin de Fontaines Guérin. (Siehe E. Buhle, „Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters". I. 22 ff.)

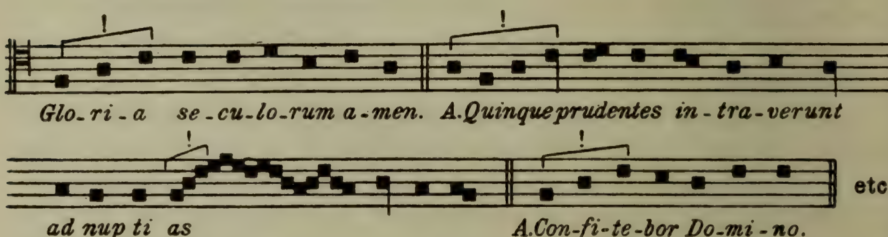
[4]) Den lateinischen Text siehe in Haberl's „Die röm. *schola cantorum etc.*" (V. S. III. 222) und in Haberl's „Bausteine zur Musikg." I. 95. — Die Begeisterung

Mit dem Hinweis auf den instrumentalen Ursprung zerlegter Akkorde in den Kompositionen der „englischen Schule“ soll nun aber keineswegs geleugnet werden, daß für zerlegte Dreiklänge sich auch in den Tonalen der gregorianischen Kirchentöne bereits ein Vorbild findet. Ich meine die Intonation des *Authentus tritus*, des 3. authentischen Kirchentones.

Mit diesem hat es nämlich eine ganz eigene Bewandtnis: Er enthält zwei wesentliche Elemente der stabilen Harmonie: den Durdreiklang *(f a c)* in der Intonation und den Leitton *(e f)* für die Kadenz.

So erklärt z. B. das Tonale S. Bernardi [1]) (13. Jahrhundert), der Tritus habe eine einzige „*differentia*“, welche allen Intonationen in diesem Tone gemeinsam ist. Diese „*differentia*“ des Tritus — ist der aufsteigend zerlegte F-dur-Dreiklang.

Dies zeigen die Beispiele:



Demgemäß rühmt schon der Engländer(!) **Johannes Cotto** (11. Jahrhundert!) dem Quintus *(= Tritus authentus)* nach, wie schön es in demselben sei, von der *Finalis F* recht oft durch einen *ditonus* und *semiditonus* auf- und abzusteigen, wie z. B. in der Antiphone: „*Paganorum*“.[2])

Diese Stelle des Cotto (Gerbert, *scr. II.*, S. 254) wäre denn eigentlich, wenn wir die latente Harmonie eines zerlegten Akkordes als vollwertige Harmonie gelten lassen wollen, die älteste, bisher nachge-

---

des Manetti geht so weit, daß er versichert, von jener Zeit an, da er diese göttliche Musik gehört, von solcher Freude ergriffen worden zu sein, daß er nun daran glaube, daß wir auch hier auf Erden ein glückliches Leben genießen. — Und dieser Bericht stammt aus dem Jahre 1436, während nach der Schätzung des Tinctoris die Geburtsstunde der „*nova ars*“ um 1440 zu setzen wäre! Man sieht, daß man gegenüber Tinctoris doch um ein beträchtliches zurückdatieren muß, nämlich — bis 1416.

[1]) Gerbert, *scr. II.*, S. 273.

[2]) „*In quo (= quinto) et hoc ornatui est, si plerumque cantus ejus a finali per ditonum et semiditonum surgat, ut patet in Ant. Paganorum.*“ — Gerbert, *scr. II.*, S. 254.

wiesene, schriftstellerische Anerkennung der wohlklingenden Harmonie des Dreiklangs (noch zwei Jahrhunderte vor dem Anonymus 4 in Couss., *scr. I.*[1]) und Walter Odington[1])!!).

Allerdings spricht Cotto nur von melodischer Sukzession. Da es aber für die Instrumentisten, speziell die Harfenisten, welche selbst bei nacheinander angeschlagenen Saiten zufolge des Fortschwingens derselben einen Simultanklang zu hören bekamen, keinen eigentlichen Qualitätsunterschied zwischen dem von Cotto gerühmten Nacheinander der Dreiklangstöne und der wirklichen Dreiklangsharmonie gab, so darf für die Instrumentalpraxis schon im 11. Jahrhundert die Erkenntnis des Wohlklangs der Dreiklangsharmonie als quellenmäßig erwiesen betrachtet werden.

Daß nun die Komponisten des 15. Jahrhunderts auch wirklich an die Intonation des Quintus anknüpften, darauf scheint der Umstand hinzuweisen, daß es gerade F dur ist (= 3. auth. Kirchenton), in welchem zunächst zerlegte Dreiklänge auftauchen, und zwar auch wiederum zunächst nur aufsteigend zerlegt, ebenso wie in den Intonationen des „*Authentus tritus*". Aber ebenso gewiß wie diese Bezugnahme, welche schließlich auch nur einen Unterschlupf im Hause der Kirchentheorie bedeuten kann — denn was ist leichter als eine Transposition? —, ebenso gewiß scheint mir aus verschiedenen Gründen — (gleichwertige Aufnahme des Mollakkords, Umkehrung in den abwärts-zerlegten Dreiklang, welcher weniger sangbar ist als der aufwärts steigende, verschiedene Transposition etc.) — die Tatsache, daß hier höchstens ein Anknüpfungs-, aber nicht der Ausgangspunkt der Dreiklangserscheinungen in der Musik des 15. Jahrhunderts vorliegt, letzterer vielmehr im instrumentalen Empfinden zu suchen ist.

* *

Auf eines aber möchte ich, da gerade vom *Tritus* die Rede ist, noch hinweisen, was zwar hier nicht unmittelbar zur Sache gehört, aber von ungemein großer Wichtigkeit ist und gleichwohl bisher gar nicht beachtet wurde: Für die Mehrstimmigkeit galt schon zur Zeit des Guido von Arezzo **die moderne Durtonalität** als das geeignetste Fundament.

Denn **Guido von Arezzo** bezeichnet im Micrologus (Gerbert, *scr. II.*, S. 22) ausdrücklich den Tritus mit dem *b molle*, d. i. das moderne **F dur** und mit fast noch größerem Nachdruck die *plaga*

[1]) Siehe Seite 265, Anm. 2.

Triti, d. i. **C dur** als die geeignetste Tonart der Polyphonie *(aptissimus)* und legt die Vermutung nahe, daß dieses Faktum schon zu Papst Gregor's Zeiten erkannt worden ist. Er sagt nämlich mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit:

„*Cum ergo tritus adeo diaphoniae obtineat principatum, ut aptissimum supra caeteros obtineat locum, videmus a Gregorio non immerito adamatum.*"

(Gerbert, *scr. II.* S. 22.)

Da also der Tritus für den mehrstimmigen Tonsatz derart die Vorherrschaft inne hat, daß er den vorzüglichsten Platz vor allen andern (Kirchentönen) einnimmt, so sehen wir, daß er von Gregor nicht mit Unrecht vor allen andern Tönen geliebt worden ist.

Auf diese Stelle kann nicht genug Nachdruck gelegt werden, denn sie beweist unzweideutig, daß von der oft behaupteten Gleichberechtigung der verschiedenen Kirchentöne für den mehrstimmigen Tonsatz niemals die Rede sein kann, daß vielmehr von allem Uranfang an die Polyphonie mit der modernen Durtonalität aufs engste verknüpft gewesen ist.

Halten wir dem gegenüber, daß diese Tonalität (F dur und C dur), wie Glarean versichert, besonders den Volksgesängen und Volkstänzen eigen war, so liegt die Vermutung nahe, daß demgemäß aus dieser Art der Musikpflege, aus der weltlichen Musik, die mehrstimmige Tonkunst ihren Ursprung herleite.

*

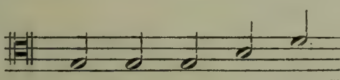
Wenn wir uns also im weiteren Verlauf unserer Darstellung auch um den Nachweis bemühen werden, daß sich die „englische Schule" außer durch die Kenntnis der Dreiklangsharmonie auch durch die Pflege, bezw. Neueinführung der modernen Tonalität auszeichnete, welche in mancher Beziehung Wunder wirkte, so werden wir zwar die „Kirchentöne" im Sinne der Theoretiker des 15./16. Jahrhunderts im Sinne haben und alle summarisch ins Auge fassen müssen, wollen aber nicht vergessen, daß schon Guido von Arezzo die richtige Erkenntnis besaß, welches die geeignetste Grundskala der Mehrstimmigkeit sei, und daß nur die Außerachtlassung dieser Erkenntnis die Abirrungen jener Tonsetzer erklärt, deren kompositorische Greueltaten durch den über den Kontinent wehenden frischen Hauch der „englischen Schule" hinweggefegt wurden. Ist doch gar Vieles in späteren Jahrhunderten eine „neue" Errungenschaft, was im Grunde längst erkannt, aber wieder ganz vergessen war. Dadurch wird allerdings das Verdienst derjenigen nicht geringer, die später als

die Neuerer im Sinne der wahren Erkenntnis auftraten, wie im gegebenen Falle das Verdienst der „Engländer" des 15. Jahrhunderts, denen wir uns nun wieder zuwenden.

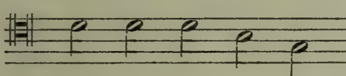
* * *

Stileigentümlichkeiten der „britischen Schule" scheinen mir also, wie gesagt, die mit Vorliebe verwendeten Quintsprünge und die aus diesen hervorgehenden Dreiklangthemen zu bilden, über deren instrumentalen Ursprung wohl kaum ein Zweifel möglich ist. Für den Quintsprung aufwärts besteht besonders als Eröffnung der Melodie eine sichtliche Vorliebe — es liegt nahe, an die leichtest blasbare Hornphrase zu denken! —. Zerlegte Dreiklänge sind besonders als Hauptthema sehr beliebt. Ja, — diese Vorliebe führt so weit, daß wir oft geradezu von Dreiklangspielereien reden können, da die Dreiklangthemen zu ineinander greifenden Nachahmungen in mehreren Stimmen verwendet werden.

Man nehme z. B. die „*Rosa bella*" her und betrachte die Nachahmungen, die das eine Mal mit dem Thema

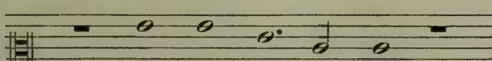
 (Beilage 6)

das andere Mal mit dem Thema

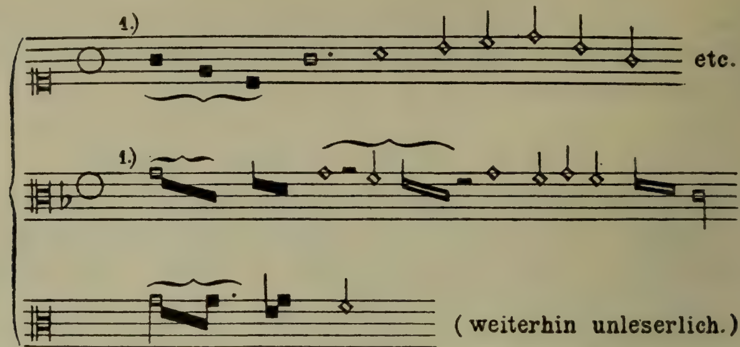
 (Beilage 1, 3 etc.)

durchgeführt werden.

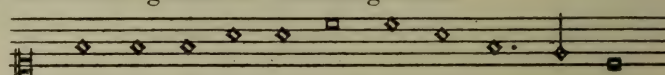
Ähnliche Nachahmungen zeigt Dunstable's Lied „*Puisque m'amour*" (Tr. Cod. 88, fol. 84b, Kat.-No. 248, publiziert in den „Denkm. d. Tonk. in Öst.", VII. Jahrg. S. 254) mit dem Thema



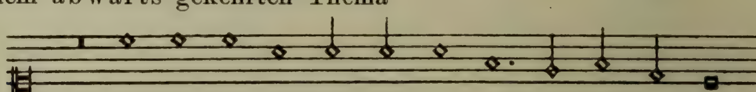
Folgendes Beispiel, einer Motette „*Ego dormio*" entstammend, deren Komponist vermutlich Bedingham ist (Tr. Cod. 88, fol. 22b, Kat.-No. 211) zeigt zugleich, wie die melodische Dreiklangspielerei einen simultanharmonischen Dreiklang und damit eine stabile Harmonie hervorbringt. Man beachte auch die Tonalität (modernes C dur!), der ebensowenig wie der Melodie mit gregorianischen Tönen und Tonphrasen beizukommen ist:



Ein anderes interessantes Beispiel, bei dem man 100 gegen 1 wetten kann, daß die Komposition, der es entstammt, von Dunstable oder einem seiner Schüler herrührt — bisher ist nur eine anonyme Handschrift derselben aufgefunden — ist ein „*Et exultavit*“ im Tr. Cod. 89, fol. 398b (Kat.-No. 759). Dieses Stück besteht fast durchgehends aus gebrochenen Dreiklängen, welche kontrapunktisch mit geschlossenen Tonleitergängen kombiniert werden, während Quint- und Oktavsprünge im Contra die harmonische Geschlossenheit vervollständigen. Dabei wird in der *prima pars* das aufwärts gekehrte Dreiklangthema



in den drei Diskanten und dem Tenor fugiert — im Zwischenraum von drei Semibreven — während in der *secunda pars* der gleiche Prozeß mit dem abwärts gekehrten Thema



ausgeführt wird, just ebenso wie wir dies in Dunstable's beiden Fassungen der „*Rosa bella*“ und des „*Veni S. Spiritus*“ (s. S. 203) beobachten konnten; wir dürfen also wohl auch dieses Stück für den an der zitierten Stelle geführten Beweis heranziehen, daß die aufwärtsgekehrte Zerlegung des Dreiklangs die ältere Fassung gegenüber der abwärts gekehrten darstellt.

Diese Beispiele, welchen auch einige der früher zitierten beizuschließen sind, ließen sich beliebig vermehren.

* *

Können wir nun aus den bisher besprochenen stilistischen Merkmalen der „britischen“ Kompositionstechnik im 15. Jahrhundert bestimmte Schlüsse auf die Entwicklungsgeschichte der Tonkunst herleiten?

---

[1]) Das Zeichen ○ scheint nicht richtig zu sein.

Ich glaube die Frage bejahen zu dürfen. Aus den bisherigen Betrachtungen einerseits, aus dem Verschwinden dieser harmonischen Erscheinungen der „Engländer" oder wenigstens der sehr bedeutenden Reduzierung derselben in der Entwicklung der niederländischen Schule[1]) während des 16. Jahrhunderts andererseits ergibt sich nämlich die wohlbegründete Vermutung, daß eben dieses Festhalten an der Dreiklangsbasis, die „Stabilität", welche zunächst an den „Engländern" so rühmenswert gefunden wurde,[2]) es gewesen ist, welche im Zeitalter des Tinctoris die Kompositionen der „Engländer" gegenüber denjenigen der späteren Belgier etwas simpel erscheinen ließ und zur Folge hatte, daß die kontrapunktischen Künste der Letzteren den Harmonieschematismus der Ersteren aus dem Sattel hoben.[3])

Dieser Vorgang wäre ganz natürlich. Als man an Stelle des früheren Ohrengeschinders, einer durch kirchliche Übung geheiligten Musikkarikatur, die, ohne (harmonisches) Fundament zu graben, einige Obergeschosse aufrichten wollte, somit Ziegel und Mörtel in die Luft streute, als man an Stelle dieser, sage ich, eine in herrlicher Einheit verschmelzende Harmonie zu hören bekam, war man begeistert von dem „freudig-stabilen" Klange. Bei längerer Dauer aber wurde diese Einfachheit der Harmonie und das allzu stereotype Festhalten an harmonischer Einförmigkeit und gewissen melodischen Floskeln, von welchen noch die Rede sein wird, als eine Verknöcherung empfunden, als eine Art Zopf, den ja Tinctoris den Engländern vorwirft, ebenso wie wir ja heutzutage bei allem Respekt und aller Hochachtung vor unseren „Alten" die gewissen stereotypen musiktechnischen Formeln derselben — die durch allzu starke Benutzung schon ganz zerraufte „Allongeperücke" u. ä. — in neuen Kompositionen nicht gerade als genial bezeichnen möchten.

Es ist eben alles schon dagewesen. Nach urewigen, ehernen Gesetzen kreist die Erde um die Sonne. Auch die Entwicklungslinie der Künste ist eine geschlossen wiederkehrende Kreisbahn um die ewige Sonne des Schönheitsideales. Auch da gibt es ein Perihel und ein Aphel. Und ebenso wie durch die Einwirkung der Himmelskörper auf unserer Erde Flut und Ebbe ewig wechseln, so schwankt auch in der Geschichte das Charakterbild des musikalischen Zeitgeschmacks von der Bevorzugung der Harmonie zur Bevorzugung des Contrapunkts, um von der Gouttierung

---

[1]) Ich erkenne nur eine niederländische Schule an, deren Geschichte allerdings in mehrere Unterabteilungen zerfällt. Du Fay ist das Bindeglied zwischen der „britischen" und der „niederländischen" (belgischen) Tonsetzerschule. —

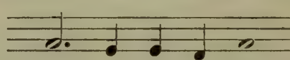
[2]) Martin le Franc: *„chant . . . joyeux et **stable** (!)"* siehe S. 23.

[3]) Vergl. die Worte des Tinctoris im I. Kapitel dieses Buches Seite 14 ff.

des letzteren zur Einfachheit der Harmonie zurückzupendeln und dann neuerdings die schwankende Bahn in tieferen Furchen zu durchlaufen.

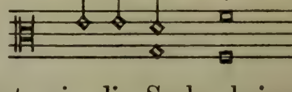
* * *

Wir wollen nun einige solche **stereotype Phrasen** hervorheben, die uns in den Kompositionen der englischen Schule immer wieder begegnen, und wollen auch zeigen, wie man nach dem Vorkommen solcher melodischer Floskeln sich einen Schluß auf die Provenienz einer anonymen Komposition erlauben darf. —

Da ist vor allem jene Kadenzformel namhaft zu machen, welche Ambros und ihm folgend Prof. Adler u. a. mit einer zweifellos von ganz falschem Standpunkt ausgehenden Kritik: „Idiotismus“ genannt haben, die Phrase: 

Um sich über diese Kadenzformel, welche vielfach als Kadenz mit der Landinoschen Sext bezeichnet wird (nach dem blinden Florentiner Orgelmeister Francesco Landini), ein richtiges Urteil zu bilden, muß man zunächst das eine bedenken, daß Kadenzformeln stets ein archaistisches Element darstellen und allen Neuerungen am ehesten trotzen. Denn sie repräsentieren den Übergang zur Ruhe. Und so viele verschieden verlaufende Lebensbahnen es auch gibt — es gibt nur einen Tod. So verschieden verlaufende Bewegungen es auch gibt — es gibt nur eine Ruhe. So pflegt denn auch der Tonsatz bei der Finalkadenz in die Bahnen einer älteren Überlieferung einzulenken, schon um der Finalwirkung auf den Hörer sicher zu sein.

In diesem ganz allgemein gefaßten Sinne scheint mir die obengenannte Kadenzformel, die sich durchwegs in der „englischen Schule“ findet, auch von den Zwischengliedern der englischen und der belgischen Schule übernommen und erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts gänzlich verdrängt wird, ein Erbe des alten *Déchant* zu sein, in welchem nur Quint und Oktav die erlaubten Intervalle waren. Ist doch das Wesen dieser Kadenz in kontrapunktisch-akkordischem Sinne nichts weiter als: Übertritt aus der Quinte in die Oktave, z. B.:



Aber damit scheint mir die Sache keineswegs erledigt; vielmehr hat diese Kadenzformel, von der sich auch eine Reihe von Varianten

findet,[1]) zweifellos noch eine andere, eine harmonisch-melodische Bedeutung, welche uns später beschäftigen soll. In dieser Beziehung ist nämlich der melodische Finalterzschritt der Oberstimme das Charakteristikum. Die Terz als Melodieintervall spielt aber in den Melodien der „Engländer“ — und diese sind ja, wie früher gezeigt wurde, von fundamentaler Bedeutung — eine ganz hervorragende Rolle; ja, sie scheint mir geradezu das Medium jener freudig-schönen Wirkung zu sein, welche englischen Weisen nachgerühmt wurde.

*

Diese Bevorzugung der **Terz** als Melodieschritt finden wir schon bei dem englischen Theoretiker Johannes Cotto(nius) (11. Jahrhundert), indem dieser sagt:

Item decentissimus in cantu sonus est, si diatessaron interdum ita varietur, ut semiditonus vel ditonus nunc praecedat, nunc subsequatur.

Es ergibt sich beim Gesang die dezenteste Tonreihe, wenn die Viertonfolge (durch Auslassung gewisser Töne) so variiert wird, daß (in ihr) eine kleine oder große Terz bald vorangeht, bald nachfolgt.

Was besagt diese Anleitung zur dezentesten Melodiebildung?

Sie eröffnet ganz ungeahnte Perspektiven. Indem nämlich *diatessaron*, wie der Nachsatz mit *ut* beweist, nicht nur ein vereinzeltes Quartintervall bezeichnen kann, sondern *implicite* das ganze, auf der Tetrachordeinteilung, der An- und Ineinanderfügung von *diatessaron* und *diatessaron*, beruhende Musiksystem in sich begreift, ergibt sich eine ganz eigene Grundskala der dezentesten Melodiebildung, in welcher große und kleine (!) Terzen den diatonischen Sekundschritten beigesellt werden.

Diese Schriftstelle ist eine passende Ergänzung zu der von Cotto als so schön gerühmten melodischen Verbindung eines großen und eines kleinen Terzschrittes zu einem zerlegten Dreiklang[2]); ja letztere findet wohl erst durch erstere ihre Erklärung. Denn versuchen wir nach der Anleitung Cotto's die Skala der dezentesten Melodiebildung aufzustellen, so brauchen wir nichts weiter zu tun, als das nach Tetrachorden geordnete Tonsystem Guido's herzunehmen und durch Tonauslassungen, so umzuändern, daß im ersten Tetrachord die Terz dem Sekundschritt

---

[1]) Wir kommen später auf dieselben zurück. Siehe Seite 298.

[2]) Siehe Seite 280/281.

vorangeht, im zweiten ihm nachfolgt (siehe obiges Zitat) u.s.f. So ergibt sich folgendes Bild:

Aus

Γ ‖ *A B C D E F G* ‖ *a b c d e f g* ‖ *a b c d e* / *a b c d e*

wird

Γ ‖ *A C D E G* ‖ *a c d e g* ‖ *a c d e* / *a c d e*

Was erhalten wir da? Die uralte, halbtonlose und terzenhaltige, sogenannte pentatonische Keltenskala, zugleich das Urbild der modernen Tonalität (C dur, A moll) und harmonischen Erkenntnis, somit die Erklärung für Cotto's Anerkennung der — wenigstens im Nacheinander der Töne — wohlklingenden Dreiklangsharmonie[1]).

Wir haben also festgestellt, daß der Engländer Cotto schon im 11. Jahrhundert

1.) die Auslassung gewisser Tonstufen empfiehlt, um durch eingestreute Terzen die Melodie dezent zu machen;
2.) daß das Ergebnis seiner Vorschrift nach dem Stand des damaligen kirchenüblichen Tonsystems die theoretische Akkreditierung der pentatonischen Keltenskala ist, wie dieselbe den prächtigen Melodien der britannischen Völker (Walen oder Kymren, Schotten, Iren) zugrunde liegt, mit welchen der Engländer Cotto gewiß genug Berührung hatte, um bei seiner Empfehlung einer dezenten Melodie an sie zu denken.

*

Mit Rücksicht auf die Feststellung nun, daß schon der Engländer Cotto eine Melodiebildung durch Auslassung gewisser Töne empfiehlt, ist wohl auch das Vorgehen gerechtfertigt, welches wir bei der Darlegung der Themen der „*Rosa bella*" (s. S. 194/195) gewählt haben: Neugestaltungen eines Themas durch Auslassung einer Tonstufe zu erklären. Daß auch die Komponisten selbst so vorgingen, ist mehr als wahrscheinlich. Waren sie doch alle Sänger; und Sängern ist dieses Verfahren, Zwischentöne zuvor wirklich zu singen und dann auszulassen und nur vorzustellen, schon um ungewöhnlichere Intervalle richtig zu treffen, ganz geläufig.

* *

So kamen wir denn wieder auf die Themen Dunstable's zu sprechen, die wir aus dem Liede „*O rosa bella*" herausgeschält haben.

---

[1]) Siehe Seite 280/281.

gegenüber derjenigen der „Engländer" bezeichnet wird (!), gehen nämlich unmittelbar folgende Verse vorauf:

„Ne face mention d'Orphée
„Dont les poetes tant descripuent:
„Ce n'est qu'une droicte faffée
„Au regard des ***harpeurs*** **(!)**, *qui vivent;*
„Qui si parfaictement auiuent
„Leurs accors et leurs armonies, (!!)
„Qu'il semble de fait qu'ilz escripuent
„Aux angeliques melodies." [1])

Harfner *(„harpeurs")*, unübertreffliche Harfner waren die britischen Tonsetzer des 15. Jahrhunderts! Welch' große Konsequenzen bezüglich des Ursprungs der Musikblüte im 15. Jahrhunderte ergeben sich aus dem einzigen Worte *„harpeurs"*! Welch' ein historischer Zusammenhang erschließt sich damit unserem Auge! [2])

Und mit welcher inneren Selbstverständlichkeit und natürlichen Logik folgen einander die Worte: „Akkorde" [3]) und „Harmonien". Ersteres die Grundlage, die Harmonielehre als Konsequenz.

Und das schließliche Ergebnis, das aus den akkordischen Harmonien geboren wird? [4]) „Die engelgleichen Melodien". Fürwahr, Martin le Franc muß tief eingedrungen sein in die Kunst der „Engländer", daß er seine Ausdrücke mit solcher kunsttechnischer Konsequenzrichtigkeit aufeinanderfolgen läßt! Daß dem wirklich so ist, daß Martin le Franc sehr viel in Kunstkreisen verkehrte, steht außer Zweifel. (Vergleiche Seite 39 und 96, Anm. 1.) Umso schwerer wiegt das in der Aufeinanderfolge der Worte *„harpeurs"*, *„accors"*, *„armonies"*, *„angeliques melodies"* offen zu Tage liegende Argument bezüglich der britischen Kompositionstechnik.

* * *

---

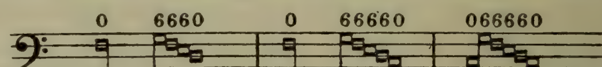
[1]) Ich zitiere nach A. Gastone's Abdruck in der *„Rivista Musicale Italiana"* XI. Jahrg., Seite 277. (In dem interessanten Aufsatz: *„La musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe a XVIIIe siècle [avec transcriptions des pièces anciennes]."*) — Die auf Seite 22/23 zitierten Worte des Martin le Franc (betreffs der *contenance Angloise!*) gehen in dem Gedichte *„le Champion des Dames"* den oben zitierten Versen voran und sind von diesen durch mehrere an sich bedeutungslose Verszeilen geschieden.

[2]) Ich meine den Zusammenhang mit dem kymrischen Bardenchor, dem *„rutilans chorus"* (siehe Seite 87 ff.), den Zusammenhang mit den britannischen Harfnern und Minstrels (vergl. Seite 122/123), den Zusammenhang mit der Musik in Wales, wo jedermann aus dem Volke die Harfe spielen konnte, wo das Wesen des „Akkords" schon im 9. Jahrhundert bekannt war (s. Seite 260) etc. etc.

[3]) Vergleiche Seite 261. [4]) Vergleiche Hothby, Seite 270.

Unsere kurze Untersuchung über die Harmoniekenntnis im 15. Jahrh. dürfte selbst nach den gründlichen Untersuchungen Riemann's (in der „Gesch. der Musikth.") noch Überraschendes gebracht haben. Es würde nur noch fehlen, daß wir auch eine Harmonieschrift, eine Generalbaßschrift des 15. Jahrhunderts, ans Licht ziehen.

Auch diese ist vorhanden, wenigstens das Prinzip derselben: Notierung einer Stimme mit Notenköpfen auf Linien und Charakterisierung der Intervalle der anderen Stimmen durch Ziffern, war im 15. Jahrhundert nicht unbekannt. Wir erkennen dies aus der Art, wie z. B. der Traktat des Magister Philippotus Andreas[1]) („*De contrapuncto quaedam regulae utiles*" — Couss., *scr. III.*, S. 116 ff.) seine Beispiele mehrstimmiger Sätze notiert. Ich greife eines derselben heraus:



In diesen „nützlichen" Regeln bezeichnet 0 das Intervall der Oktave, 6 das Intervall der Sexte; doch halte ich es nicht nur für möglich, sondern für wahrscheinlich, daß die Komponisten auch die ganzen Faulxbourdons in ihren Skizzen also notierten; so daß 0 und 6 „konjunkte Diaphonien", nämlich $0 = \genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$ und $6 = \genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ (Quint-Oktave, respektive Terz-Sext) bezeichneten, zumal ja in den früheren Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts bei den Faulxbourdonsätzen nur zwei Stimmen notiert erscheinen und durch die Beischrift *à faulxbourdon* dem Sänger die Bildung der dritten Stimme „*sur le livre*" überlassen wurde.

Es dürfte sich also in der Tat um eine Akkordschrift handeln, als deren Vorläufer man die schon im 14. Jahrhundert ziemlich vervollkommnete englische Orgeltabulatur (vergl. Seite 264, Anm. 1) betrachten darf. Verwendet doch auch diese die kleine Null: o.

Es ergibt sich somit, daß in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht nur die Harmonie des Dreiklangs, die Basierung der Kompositionslehre auf einer im Faulxbourdon und dessen Erweiterung durch den Grundbaß enthaltenen Harmonielehre, die fundamentale Bedeutung der Harmonie, aus welcher die Melodie hervorgeht, die Deutung der Skala im Sinne von Harmonien, Wort und Begriff des modernen „Dur" und „Moll"[2])

[1]) Dieser Traktat stammt mit ziemlicher Gewißheit aus dem Anfang des 15. Jahrh. (ca. 1425) und nicht, wie Coussemaker und Riemann angeben, aus dem 14.

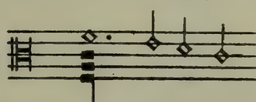
[2]) Das von Dr. Hugo Riemann in den Mon. f. Mus., XXIX. und XXX. Jahrg., herausgegebene „*Introductorium Musicae*" des Leipziger Anonymus spricht ausdrücklich von einer „***tercia dura***" und einer „***tercia mollis***". Die Bezug-

bekannt sind, sondern daß sogar die nachmals sogenannte Generalbaßschrift bereits vorliegt.

Im Grunde genommen ist ja diese Art der Schreibung nichts weiter als eine Vereinigung der im 11. Jahrhundert auftauchenden Notationsprinzipien des Guido von Arezzo und des Hermannus Contractus. Letzterer machte bekanntlich den Versuch, eine Melodie durch Bezeichnung ihrer Intervalle *(„per intervallorum designationes")* darzustellen. Dieses Prinzip, statt auf die melodische Folge auf den harmonischen Zusammenklang angewendet und mit Guido's — (oder wer eben der Erfinder ist) — Prinzip der Notenköpfe auf Linien verbunden — ergibt die Generalbaßschrift.[1])

* *

Nach dem bisher Besprochenen kann es nicht wundernehmen, daß wir unter den Kompositionen der „Engländer" genug oft Stücke finden, die mit dem vollen Dreiklang beginnen oder schließen.

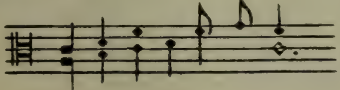
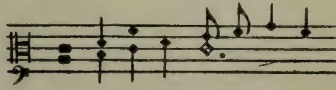
Als Beispiel für ersteren Fall zitiere ich ein vermutlich von Leonel stammendes *„Agnus"* im Trient. Codex 90, fol. 276 (Kat.-No. 985), welches mit dem vollen Dreiklang  beginnt;[2]) letzteren Fall belegen die sechsstimmigen Fassungen der *„Rosa bella"* von Bedingham mit dem schönen Sextengang als Schlußverzierung (siehe Beilage 1 und 3), eine Motette *„A solis ortu"* im Trienter Cod. 88, fol. 334 b (Kat.-No. 450), welche also schließt: , ein *Credo* im Trienter

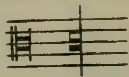
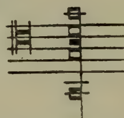
---

nahme auf große und kleine Terz muß aber, wie ich glaube, ebenso alt sein, wie der Name des *hexachordum durum* und *hex. molle* und die Bezeichnung *b durum* und *b molle;* denn was sonst als die Beziehung des *b* Tones auf das Γ als den Anfang der Skala, somit die Bezeichnung des Charakters der großen oder kleinen Terz rechtfertigte überhaupt den Namen *b molle?*

[1]) In den Sammelb. der I. M. G., IV., 1—16 macht Oswald Koller in einem Aufsatz „Die beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen" einen Vorschlag, der im Grunde nichts anderes bedeutet, als ein neuerliches Aufgreifen der Idee des Hermannus Contractus: Notierung einer Melodie *per intervallorum designationes.*

[2]) Im Katalog der „Denkm." ist hier ein Druckfehler unterlaufen. Der Contra beginnt nicht:

 sondern: 

Kodex 89, fol. 385 a, Kat.-No. 748, bei welchem der Contra also endigt  [1]), wodurch ein Abschluß mit dem vollen Dreiklang resultiert: , einige der früher (siehe Seite 262/263) angeführten Beispiele u. a. m. In der Regel bringt aber bei Dreiklangschlüssen erst der Contra oder eine spätere Füllstimme die Terz.

Vom Standpunkt der Theoretiker ist übrigens der Abschluß mit dem vollen Dreiklang eine weit größere Freiheit, als der Beginn mit einem solchen; die Üblichkeit der vollkommenen Dreiklangschlüsse in England erwähnt allerdings schon der Anonymus 4 (Couss., *scr. I).*

* * *

Wir wollen von der Verticalharmonie, wenn ich so sagen darf, zur Horizontalharmonie übergehen, d. h. zu der in der Melodie latenten Harmonie.

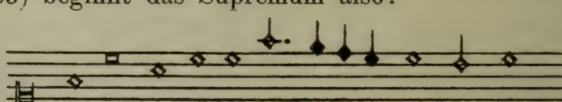
Vorausschicken möchte ich da nur die Bemerkung, daß hier der Ausdruck Melodie — obwohl ich diese Deutung nicht billige — in dem landläufigen Sinne eines Konkretums: mehrere in geschlossener Fortschreitung einander zeitlich ablösende Einzeltöne — gebraucht werden soll.[2])

*

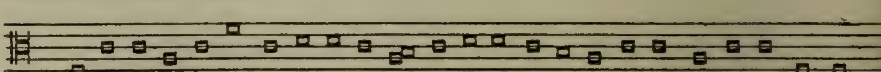
Wir haben schon davon gesprochen, daß die Melodien der „Engländer“ latente Harmonien darstellen. Das geht oft so weit, daß wir als Melodien eigentlich nur zerlegte Akkorde vor uns haben.

Einige Beispiele sollen das nun beweisen:

In einer Motette „*Tu agnum regem*“ im Trient. Cod. 91, fol. 161 b (Kat.-No. 1283) beginnt das Supremum also:



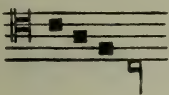
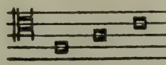
und der Tenor also:



[1]) Im Katalog der „Denkm. d. Tonk. in Öst.“ (7. Jahrg.) steht irrtümlich Sopranschlüssel, in der Handschrift steht der Altschlüssel.

[2]) Es würde zu weit führen, wenn ich die Gründe anführen wollte, warum ich Melodie, Harmonie und Rhythmus an sich für abstrakt ansehe.

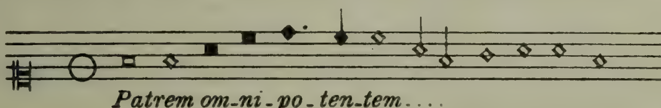
Dunstable's unbedingt vor 1420 entstandenes „*Sancta Maria*" (Trienter Codex 92, fol. 190b, Kat.-No. 1542, *Modena: Bibl. Est. Cod. VI, H. 15*, fol. 115; publiziert in den „Denkm." 7. Bd. S. 197) enthält im Tenor wiederholt folgende Stellen:

 etc. oder  etc.

In einer Motette „*Dilexit Andream*" (Trient. Cod. 88, fol. 132, Kat.-No. 278) enthält der Tenor (!) folgende, durch die Schreibung doppelt ins Auge fallende Phrase: 

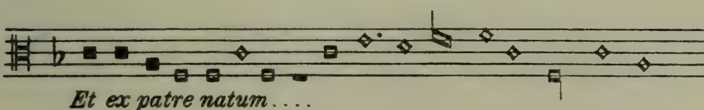
Der *Bassus* eines *Kyrie* „*Veterem hominem*" (Trient. Cod. 88, fol. 264b, Kat.-No. 404) beginnt: 

Fast die ganze Messe „*Deuil anguisseux*" von Bedingham (Trient. Cod. 90, fol. 383bff., Kat.-No. 1098—1101) besteht aus zerlegten Dreiklängen. Ich greife aus jeder Stimme ein Stück heraus:

z. B.
Supremum. 

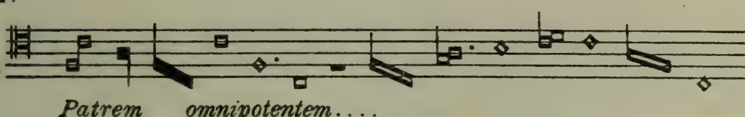
etc.

oder:

Tenor. 

etc.

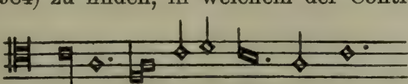
oder:

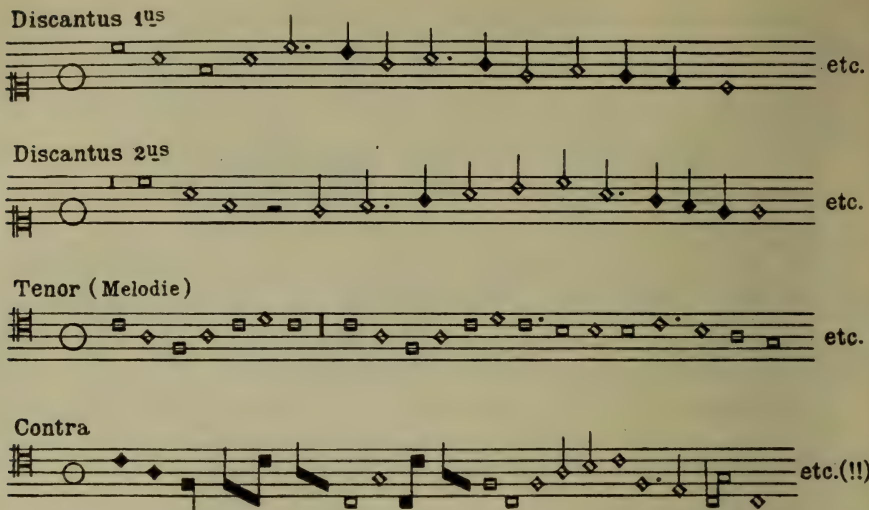
Contra.
(Tenor bassus) 

Ein anderes instruktives Beispiel ist das vierstimmige „*Resonet in laudibus*" im Trient. Cod. 89, fol. 225b, Kat.-No. 660[1]), dessen einzelne Stimmen also beginnen:

---

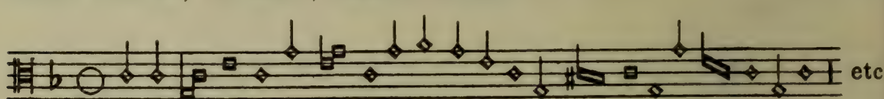
[1]) Diese Komposition ist die älteste Vorlage der bekannten schönen Melodie; zuerst wurde sie erwähnt in den „Signalen für die musikal. Welt" vom 24. Dez. 1903. Interessant ist es übrigens, den Anfang des „*Resonet*" in einem *Sanctus* von Leonel (aus d. Trient. Cod. 92, fol. 486, Kat.-No. 1405 und Trient. Cod. 90, fol. 274b, Kat.-No. 984) zu finden, in welchem der Contra also beginnt:

 etc.

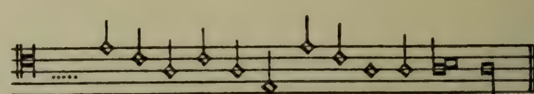


Diese Melodien, denen sich eine lange Reihe anderer an die Seite setzen lassen — vergleiche auch die auf Seite 295/297 angeführten Beispiele — sind doch insgesamt nichts anderes als zerlegte Akkorde! Man betrachte speziell den Contra des „*Resonet*"!

Und nun sehe man gar folgenden Tenor (!) eines „*Sanctus*" aus dem Trient. Cod. 90, fol. 441b, Kat.-No. 1125:



oder



Kann man da noch den geringsten Zweifel hegen an der genauen Kenntnis der Harmonie des Terz-quint-oktavklangs? Wo Theorie und Praxis derart übereinstimmen, ist wohl kein Einwand möglich.

* * *

Eine relativ hohe Wahrscheinlichkeit spricht nun dafür, daß das harmonische Fundament, welches die Kunst des Tonsatzes im Zeitalter Dunstable's wiedererlangte, von der Instrumentalmusik geschaffen worden ist.

Denn gewiß hat die Tonskala der Naturhörner und Naturtrompeten, welche mit Naturnotwendigkeit zur Erkenntnis der Dreiklangsharmonie

führt, zur Schaffung dieser stabilen Grundlage ganz besonders beigetragen. Und daß eben zu Beginn des 15. Jahrhunderts diese Blasinstrumente auch in der Kunstmusik und Kirchenmusik Aufnahme fanden, steht außer Zweifel. Scheint doch selbst obiger Tenor für ein Blasinstrument gedacht, da im betreffenden Kodex kurz vorher die Übersicht „Cousin, *Missa tubae*" zu lesen ist.[1])

Solche Kirchenkompositionen mit einer Tubastimme stehen aber keineswegs vereinzelt da. So existiert z. B. auch von du Fay ein „*Et in terra ad modum tubae*",[2]) in welchem Tenor und Contratenor einander ochetusmäßig mit folgenden Signalen ablösen


[3])

während die Oberstimmen eine „*fuga duorum temporum*" ausführen. Überhaupt sieht auch in Fällen, wo keine ausdrückliche Beischrift darauf hinweist, der Contra oft danach aus, als habe der Komponist an eine instrumentale Ausführung durch ein Blas- oder Streichinstrument (nicht Orgel) gedacht.

Über die Verwendung solcher Instrumente beim Gottesdienst haben wir übrigens auch schriftstellerische Belegstellen; so neben älteren englischen Nachrichten (vergl. die aus Wawrin's Chronik zitierte Stelle auf Seite 71) den Bericht des Jannocius Manetti über die Festlichkeiten bei der Einweihung der von Brunelleschi erbauten Kathedrale in Florenz (24. März 1436), in welchem ausdrücklich die ungeheure Menge der Tubabläser und Saitenspieler *(„ingens ordo tubicinum fidicinumque")* hervorgehoben und mit Begeisterung erzählt wird, wie „von den Symphonien der Kirchensängerharmonien, die überdies von so prachtvollen Konsonationen verschiedener Instrumente unterstützt wurden, alle Räume der Basilika widerhallten", so daß man den Eindruck einer engelischen, ja geradezu einer göttlichen und paradiesischen Instrumental- und Vokalmusik *(„sonitus cantusque")* empfing.[4])

*

[1]) Wahrscheinlich bilden Trient. Cod., themat. Kat.-No. 1123, 1124, 1125 und 1126 zusammen eine Messe, obwohl die beiden ersten Stücke drei- die beiden letzten vierstimmig sind. Bei No. 1123 ergänze man im Katalog der „Denkm." den Text „*Et in terra pax*".

[2]) Publiziert in den „Denkm. d. Tonk. in Öst." 7. Bd. S. 145.

[3]) Man vergleiche damit z. B. die Hornfanfaren im „*Tresor de venerie*" des Messire Hardouin de Fontaines Guérin. (Siehe E. Buhle, „Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters". I. 22 ff.)

[4]) Den lateinischen Text siehe in Haberl's „Die röm. *schola cantorum etc.*" (V. S. III. 222) und in Haberl's „Bausteine zur Musikg." I. 95. — Die Begeisterung

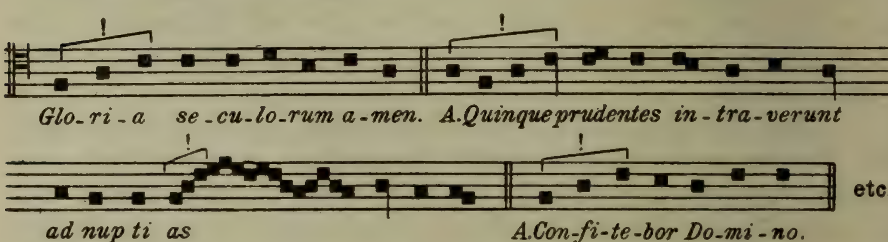
(Die harmonische *„differentia“* des Authentus Tritus.)

Mit dem Hinweis auf den instrumentalen Ursprung zerlegter Akkorde in den Kompositionen der „englischen Schule“ soll nun aber keineswegs geleugnet werden, daß für zerlegte Dreiklänge sich auch in den Tonalen der gregorianischen Kirchentöne bereits ein Vorbild findet. Ich meine die Intonation des *Authentus tritus*, des 3. authentischen Kirchentones.

Mit diesem hat es nämlich eine ganz eigene Bewandtnis: Er enthält zwei wesentliche Elemente der stabilen Harmonie: den Durdreiklang *(f a c)* in der Intonation und den Leitton *(e f)* für die Kadenz.

So erklärt z. B. das Tonale S. Bernardi[1]) (13. Jahrhundert), der Tritus habe eine einzige *„differentia“*, welche allen Intonationen in diesem Tone gemeinsam ist. Diese *„differentia“* des Tritus — ist der aufsteigend zerlegte F-dur-Dreiklang.

Dies zeigen die Beispiele:



Demgemäß rühmt schon der Engländer(!) **Johannes Cotto** (11. Jahrhundert!) dem Quintus *(= Tritus authentus)* nach, wie schön es in demselben sei, von der *Finalis F* recht oft durch einen *ditonus* und *semiditonus* auf- und abzusteigen, wie z. B. in der Antiphone: *„Paganorum“*.[2])

Diese Stelle des Cotto (Gerbert, *scr. II.*, S. 254) wäre denn eigentlich, wenn wir die latente Harmonie eines zerlegten Akkordes als vollwertige Harmonie gelten lassen wollen, die älteste, bisher nachge-

---

des Manetti geht so weit, daß er versichert, von jener Zeit an, da er diese göttliche Musik gehört, von solcher Freude ergriffen worden zu sein, daß er nun daran glaube, daß wir auch hier auf Erden ein glückliches Leben genießen. — Und dieser Bericht stammt aus dem Jahre 1436, während nach der Schätzung des Tinctoris die Geburtsstunde der *„nova ars“* um 1440 zu setzen wäre! Man sieht, daß man gegenüber Tinctoris doch um ein beträchtliches zurückdatieren muß, nämlich — bis 1416.

[1]) Gerbert, *scr. II.*, S. 273.

[2]) *„In quo (= quinto) et hoc ornatui est, si plerumque cantus ejus a finali per ditonum et semiditonum surgat, ut patet in Ant. Paganorum.“* — Gerbert, *scr. II.*, S. 254.

wiesene, schriftstellerische Anerkennung der wohlklingenden Harmonie des Dreiklangs (noch zwei Jahrhunderte vor dem Anonymus 4 in Couss., *scr. I.*[1]) und Walter Odington[1])!!).

Allerdings spricht Cotto nur von melodischer Sukzession. Da es aber für die Instrumentisten, speziell die Harfenisten, welche selbst bei nacheinander angeschlagenen Saiten zufolge des Fortschwingens derselben einen Simultanklang zu hören bekamen, keinen eigentlichen Qualitätsunterschied zwischen dem von Cotto gerühmten Nacheinander der Dreiklangstöne und der wirklichen Dreiklangsharmonie gab, so darf für die Instrumentalpraxis schon im 11. Jahrhundert die Erkenntnis des Wohlklangs der Dreiklangsharmonie als quellenmäßig erwiesen betrachtet werden.

Daß nun die Komponisten des 15. Jahrhunderts auch wirklich an die Intonation des Quintus anknüpften, darauf scheint der Umstand hinzuweisen, daß es gerade F dur ist (= 3. auth. Kirchenton), in welchem zunächst zerlegte Dreiklänge auftauchen, und zwar auch wiederum zunächst nur aufsteigend zerlegt, ebenso wie in den Intonationen des „*Authentus tritus*". Aber ebenso gewiß wie diese Bezugnahme, welche schließlich auch nur einen Unterschlupf im Hause der Kirchentheorie bedeuten kann — denn was ist leichter als eine Transposition? —, ebenso gewiß scheint mir aus verschiedenen Gründen — (gleichwertige Aufnahme des Mollakkords, Umkehrung in den abwärts-zerlegten Dreiklang, welcher weniger sangbar ist als der aufwärts steigende, verschiedene Transposition etc.) — die Tatsache, daß hier höchstens ein Anknüpfungs-, aber nicht der Ausgangspunkt der Dreiklangserscheinungen in der Musik des 15. Jahrhunderts vorliegt, letzterer vielmehr im instrumentalen Empfinden zu suchen ist.

* *

Auf eines aber möchte ich, da gerade vom *Tritus* die Rede ist, noch hinweisen, was zwar hier nicht unmittelbar zur Sache gehört, aber von ungemein großer Wichtigkeit ist und gleichwohl bisher gar nicht beachtet wurde: Für die Mehrstimmigkeit galt schon zur Zeit des Guido von Arezzo **die moderne Durtonalität** als das geeignetste Fundament.

Denn **Guido von Arezzo** bezeichnet im Micrologus (Gerbert, *scr. II.*, S. 22) ausdrücklich den Tritus mit dem *b molle*, d. i. das moderne **F dur** und mit fast noch größerem Nachdruck die *plaga*

---

[1]) Siehe Seite 265, Anm. 2.

Triti, d. i. **C dur** als die geeignetste Tonart der Polyphonie *(aptissimus)* und legt die Vermutung nahe, daß dieses Faktum schon zu Papst Gregor's Zeiten erkannt worden ist. Er sagt nämlich mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit:

„*Cum ergo tritus adeo diaphoniae obtineat principatum, ut aptissimum supra caeteros obtineat locum, videmus a Gregorio non immerito adamatum.*"

(Gerbert, *scr. II.* S. 22.)

Da also der Tritus für den mehrstimmigen Tonsatz derart die Vorherrschaft inne hat, daß er den vorzüglichsten Platz vor allen andern (Kirchentönen) einnimmt, so sehen wir, daß er von Gregor nicht mit Unrecht vor allen andern Tönen geliebt worden ist.

Auf diese Stelle kann nicht genug Nachdruck gelegt werden, denn sie beweist unzweideutig, daß von der oft behaupteten Gleichberechtigung der verschiedenen Kirchentöne für den mehrstimmigen Tonsatz niemals die Rede sein kann, daß vielmehr von allem Uranfang an die Polyphonie mit der modernen Durtonalität aufs engste verknüpft gewesen ist.

Halten wir dem gegenüber, daß diese Tonalität (F dur und C dur), wie Glarean versichert, besonders den Volksgesängen und Volkstänzen eigen war, so liegt die Vermutung nahe, daß demgemäß aus dieser Art der Musikpflege, aus der weltlichen Musik, die mehrstimmige Tonkunst ihren Ursprung herleite.

*

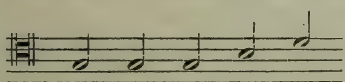
Wenn wir uns also im weiteren Verlauf unserer Darstellung auch um den Nachweis bemühen werden, daß sich die „englische Schule" außer durch die Kenntnis der Dreiklangsharmonie auch durch die Pflege, bezw. Neueinführung der modernen Tonalität auszeichnete, welche in mancher Beziehung Wunder wirkte, so werden wir zwar die „Kirchentöne" im Sinne der Theoretiker des 15./16. Jahrhunderts im Sinne haben und alle summarisch ins Auge fassen müssen, wollen aber nicht vergessen, daß schon Guido von Arezzo die richtige Erkenntnis besaß, welches die geeignetste Grundskala der Mehrstimmigkeit sei, und daß nur die Außerachtlassung dieser Erkenntnis die Abirrungen jener Tonsetzer erklärt, deren kompositorische Greueltaten durch den über den Kontinent wehenden frischen Hauch der „englischen Schule" hinweggefegt wurden. Ist doch gar Vieles in späteren Jahrhunderten eine „neue" Errungenschaft, was im Grunde längst erkannt, aber wieder ganz vergessen war. Dadurch wird allerdings das Verdienst derjenigen nicht geringer, die später als

die Neuerer im Sinne der wahren Erkenntnis auftraten, wie im gegebenen Falle das Verdienst der „Engländer“ des 15. Jahrhunderts, denen wir uns nun wieder zuwenden.

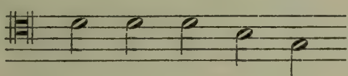
* * *

Stileigentümlichkeiten der „britischen Schule“ scheinen mir also, wie gesagt, die mit Vorliebe verwendeten Quintsprünge und die aus diesen hervorgehenden Dreiklangthemen zu bilden, über deren instrumentalen Ursprung wohl kaum ein Zweifel möglich ist. Für den Quintsprung aufwärts besteht besonders als Eröffnung der Melodie eine sichtliche Vorliebe — es liegt nahe, an die leichtest blasbare Hornphrase zu denken! —. Zerlegte Dreiklänge sind besonders als Hauptthema sehr beliebt. Ja, — diese Vorliebe führt so weit, daß wir oft geradezu von Dreiklangspielereien reden können, da die Dreiklangthemen zu ineinander greifenden Nachahmungen in mehreren Stimmen verwendet werden.

Man nehme z. B. die „*Rosa bella*“ her und betrachte die Nachahmungen, die das eine Mal mit dem Thema

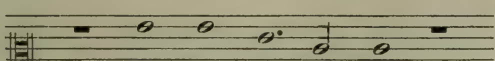
 (Beilage 6)

das andere Mal mit dem Thema

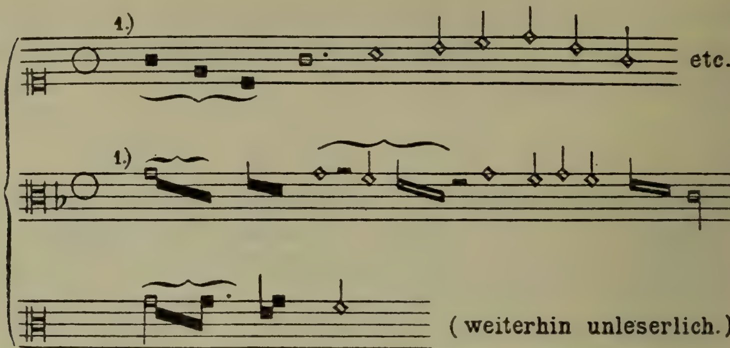
 (Beilage 1, 3 etc.)

durchgeführt werden.

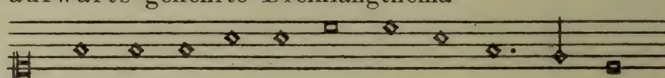
Ähnliche Nachahmungen zeigt Dunstable's Lied „*Puisque m'amour*“ (Tr. Cod. 88, fol. 84b, Kat.-No. 248, publiziert in den „Denkm. d. Tonk. in Öst.“, VII. Jahrg. S. 254) mit dem Thema



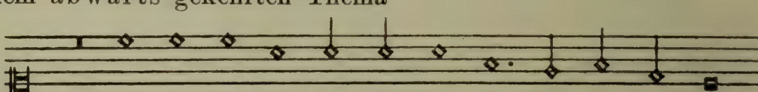
Folgendes Beispiel, einer Motette „*Ego dormio*“ entstammend, deren Komponist vermutlich Bedingham ist (Tr.Cod. 88, fol. 22b, Kat.-No. 211) zeigt zugleich, wie die melodische Dreiklangspielerei einen simultanharmonischen Dreiklang und damit eine stabile Harmonie hervorbringt. Man beachte auch die Tonalität (modernes C dur!), der ebensowenig wie der Melodie mit gregorianischen Tönen und Tonphrasen beizukommen ist:



Ein anderes interessantes Beispiel, bei dem man 100 gegen 1 wetten kann, daß die Komposition, der es entstammt, von Dunstable oder einem seiner Schüler herrührt — bisher ist nur eine anonyme Handschrift derselben aufgefunden — ist ein „*Et exultavit*“ im Tr. Cod. 89, fol. 398b (Kat.-No. 759). Dieses Stück besteht fast durchgehends aus gebrochenen Dreiklängen, welche kontrapunktisch mit geschlossenen Tonleitergängen kombiniert werden, während Quint- und Oktavsprünge im Contra die harmonische Geschlossenheit vervollständigen. Dabei wird in der *prima pars* das aufwärts gekehrte Dreiklangthema



in den drei Diskanten und dem Tenor fugiert — im Zwischenraum von drei Semibreven — während in der *secunda pars* der gleiche Prozeß mit dem abwärts gekehrten Thema



ausgeführt wird, just ebenso wie wir dies in Dunstable's beiden Fassungen der „*Rosa bella*“ und des „*Veni S. Spiritus*“ (s. S. 203) beobachten konnten; wir dürfen also wohl auch dieses Stück für den an der zitierten Stelle geführten Beweis heranziehen, daß die aufwärtsgekehrte Zerlegung des Dreiklangs die ältere Fassung gegenüber der abwärts gekehrten darstellt.

Diese Beispiele, welchen auch einige der früher zitierten beizuschließen sind, ließen sich beliebig vermehren.

* *

Können wir nun aus den bisher besprochenen stilistischen Merkmalen der „britischen“ Kompositionstechnik im 15. Jahrhundert bestimmte Schlüsse auf die Entwicklungsgeschichte der Tonkunst herleiten?

---

[1]) Das Zeichen ◯ scheint nicht richtig zu sein.

Ich glaube die Frage bejahen zu dürfen. Aus den bisherigen Betrachtungen einerseits, aus dem Verschwinden dieser harmonischen Erscheinungen der „Engländer" oder wenigstens der sehr bedeutenden Reduzierung derselben in der Entwicklung der niederländischen Schule[1]) während des 16. Jahrhunderts andererseits ergibt sich nämlich die wohlbegründete Vermutung, daß eben dieses Festhalten an der Dreiklangsbasis, die „Stabilität", welche zunächst an den „Engländern" so rühmenswert gefunden wurde,[2]) es gewesen ist, welche im Zeitalter des Tinctoris die Kompositionen der „Engländer" gegenüber denjenigen der späteren Belgier etwas simpel erscheinen ließ und zur Folge hatte, daß die kontrapunktischen Künste der Letzteren den Harmonieschematismus der Ersteren aus dem Sattel hoben.[3])

Dieser Vorgang wäre ganz natürlich. Als man an Stelle des früheren Ohrengeschinders, einer durch kirchliche Übung geheiligten Musikkarikatur, die, ohne (harmonisches) Fundament zu graben, einige Obergeschosse aufrichten wollte, somit Ziegel und Mörtel in die Luft streute, als man an Stelle dieser, sage ich, eine in herrlicher Einheit verschmelzende Harmonie zu hören bekam, war man begeistert von dem „freudig-stabilen" Klange. Bei längerer Dauer aber wurde diese Einfachheit der Harmonie und das allzu stereotype Festhalten an harmonischer Einförmigkeit und gewissen melodischen Floskeln, von welchen noch die Rede sein wird, als eine Verknöcherung empfunden, als eine Art Zopf, den ja Tinctoris den Engländern vorwirft, ebenso wie wir ja heutzutage bei allem Respekt und aller Hochachtung vor unseren „Alten" die gewissen stereotypen musiktechnischen Formeln derselben — die durch allzu starke Benutzung schon ganz zerraufte „Allongeperücke" u. ä. — in neuen Kompositionen nicht gerade als genial bezeichnen möchten.

Es ist eben alles schon dagewesen. Nach urewigen, ehernen Gesetzen kreist die Erde um die Sonne. Auch die Entwicklungslinie der Künste ist eine geschlossen wiederkehrende Kreisbahn um die ewige Sonne des Schönheitsideales. Auch da gibt es ein Perihel und ein Aphel. Und ebenso wie durch die Einwirkung der Himmelskörper auf unserer Erde Flut und Ebbe ewig wechseln, so schwankt auch in der Geschichte das Charakterbild des musikalischen Zeitgeschmacks von der Bevorzugung der Harmonie zur Bevorzugung des Contrapunkts, um von der Gouttierung

[1]) Ich erkenne nur eine niederländische Schule an, deren Geschichte allerdings in mehrere Unterabteilungen zerfällt. Du Fay ist das Bindeglied zwischen der „britischen" und der „niederländischen" (belgischen) Tonsetzerschule. —

[2]) Martin le Franc: *„chant . . . joyeux et **stable** (!)"* siehe S. 23.

[3]) Vergl. die Worte des Tinctoris im I. Kapitel dieses Buches Seite 14 ff.

des letzteren zur Einfachheit der Harmonie zurückzupendeln und dann neuerdings die schwankende Bahn in tieferen Furchen zu durchlaufen.

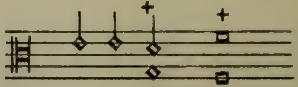
* * *

Wir wollen nun einige solche **stereotype Phrasen** hervorheben, die uns in den Kompositionen der englischen Schule immer wieder begegnen, und wollen auch zeigen, wie man nach dem Vorkommen solcher melodischer Floskeln sich einen Schluß auf die Provenienz einer anonymen Komposition erlauben darf. —

Da ist vor allem jene Kadenzformel namhaft zu machen, welche Ambros und ihm folgend Prof. Adler u. a. mit einer zweifellos von ganz falschem Standpunkt ausgehenden Kritik: „Idiotismus" genannt haben, die Phrase: 

Um sich über diese Kadenzformel, welche vielfach als Kadenz mit der Landinoschen Sext bezeichnet wird (nach dem blinden Florentiner Orgelmeister Francesco Landini), ein richtiges Urteil zu bilden, muß man zunächst das eine bedenken, daß Kadenzformeln stets ein archaistisches Element darstellen und allen Neuerungen am ehesten trotzen. Denn sie repräsentieren den Übergang zur Ruhe. Und so viele verschieden verlaufende Lebensbahnen es auch gibt — es gibt nur einen Tod. So verschieden verlaufende Bewegungen es auch gibt — es gibt nur eine Ruhe. So pflegt denn auch der Tonsatz bei der Finalkadenz in die Bahnen einer älteren Überlieferung einzulenken, schon um der Finalwirkung auf den Hörer sicher zu sein.

In diesem ganz allgemein gefaßten Sinne scheint mir die obengenannte Kadenzformel, die sich durchwegs in der „englischen Schule" findet, auch von den Zwischengliedern der englischen und der belgischen Schule übernommen und erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts gänzlich verdrängt wird, ein Erbe des alten *Déchant* zu sein, in welchem nur Quint und Oktav die erlaubten Intervalle waren. Ist doch das Wesen dieser Kadenz in kontrapunktisch-akkordischem Sinne nichts weiter als: Übertritt aus der Quinte in die Oktave, z. B.:



Aber damit scheint mir die Sache keineswegs erledigt; vielmehr hat diese Kadenzformel, von der sich auch eine Reihe von Varianten

findet,[1]) zweifellos noch eine andere, eine harmonisch-melodische Bedeutung, welche uns später beschäftigen soll. In dieser Beziehung ist nämlich der melodische Finalterzschritt der Oberstimme das Charakteristikum. Die Terz als Melodieintervall spielt aber in den Melodien der „Engländer" — und diese sind ja, wie früher gezeigt wurde, von fundamentaler Bedeutung — eine ganz hervorragende Rolle; ja, sie scheint mir geradezu das Medium jener freudig-schönen Wirkung zu sein, welche englischen Weisen nachgerühmt wurde.

*

Diese Bevorzugung der **Terz** als Melodieschritt finden wir schon bei dem englischen Theoretiker Johannes Cotto(nius) (11. Jahrhundert), indem dieser sagt:

Item decentissimus in cantu sonus est, si diatessaron interdum ita varietur, ut semiditonus vel ditonus nunc praecedat, nunc subsequatur.

Es ergibt sich beim Gesang die dezenteste Tonreihe, wenn die Viertonfolge (durch Auslassung gewisser Töne) so variiert wird, daß (in ihr) eine kleine oder große Terz bald vorangeht, bald nachfolgt.

Was besagt diese Anleitung zur dezentesten Melodiebildung?

Sie eröffnet ganz ungeahnte Perspektiven. Indem nämlich *diatessaron*, wie der Nachsatz mit *ut* beweist, nicht nur ein vereinzeltes Quartintervall bezeichnen kann, sondern *implicite* das ganze, auf der Tetrachordeinteilung, der An- und Ineinanderfügung von *diatessaron* und *diatessaron*, beruhende Musiksystem in sich begreift, ergibt sich eine ganz eigene Grundskala der dezentesten Melodiebildung, in welcher große und kleine (!) Terzen den diatonischen Sekundschritten beigesellt werden.

Diese Schriftstelle ist eine passende Ergänzung zu der von Cotto als so schön gerühmten melodischen Verbindung eines großen und eines kleinen Terzschrittes zu einem zerlegten Dreiklang[2]); ja letztere findet wohl erst durch erstere ihre Erklärung. Denn versuchen wir nach der Anleitung Cotto's die Skala der dezentesten Melodiebildung aufzustellen, so brauchen wir nichts weiter zu tun, als das nach Tetrachorden geordnete Tonsystem Guido's herzunehmen und durch Tonauslassungen, so umzuändern, daß im ersten Tetrachord die Terz dem Sekundschritt

---

[1]) Wir kommen später auf dieselben zurück. Siehe Seite 298.

[2]) Siehe Seite 280/281.

vorangeht, im zweiten ihm nachfolgt (siehe obiges Zitat) u.s.f. So ergibt sich folgendes Bild:

Aus

Γ ‖ *A B C D E F G* ‖ *a b c d e f g* ‖ *a b c d e* / *a b c d e*

wird

Γ ‖ *A C D E G* ‖ *a c d e g* ‖ *a c d e* / *a c d e*

Was erhalten wir da? Die uralte, halbtonlose und terzenhaltige, sogenannte pentatonische Keltenskala, zugleich das Urbild der modernen Tonalität (C dur, A moll) und harmonischen Erkenntnis, somit die Erklärung für Cotto's Anerkennung der — wenigstens im Nacheinander der Töne — wohlklingenden Dreiklangsharmonie[1]).

Wir haben also festgestellt, daß der Engländer Cotto schon im 11. Jahrhundert

1.) die Auslassung gewisser Tonstufen empfiehlt, um durch eingestreute Terzen die Melodie dezent zu machen;

2.) daß das Ergebnis seiner Vorschrift nach dem Stand des damaligen kirchenüblichen Tonsystems die theoretische Akkreditierung der pentatonischen Keltenskala ist, wie dieselbe den prächtigen Melodien der britannischen Völker (Walen oder Kymren, Schotten, Iren) zugrunde liegt, mit welchen der Engländer Cotto gewiß genug Berührung hatte, um bei seiner Empfehlung einer dezenten Melodie an sie zu denken.

*

Mit Rücksicht auf die Feststellung nun, daß schon der Engländer Cotto eine Melodiebildung durch Auslassung gewisser Töne empfiehlt, ist wohl auch das Vorgehen gerechtfertigt, welches wir bei der Darlegung der Themen der „*Rosa bella*" (s. S. 194/195) gewählt haben: Neugestaltungen eines Themas durch Auslassung einer Tonstufe zu erklären. Daß auch die Komponisten selbst so vorgingen, ist mehr als wahrscheinlich. Waren sie doch alle Sänger; und Sängern ist dieses Verfahren, Zwischentöne zuvor wirklich zu singen und dann auszulassen und nur vorzustellen, schon um ungewöhnlichere Intervalle richtig zu treffen, ganz geläufig.

* *

So kamen wir denn wieder auf die Themen Dunstable's zu sprechen, die wir aus dem Liede „*O rosa bella*" herausgeschält haben.

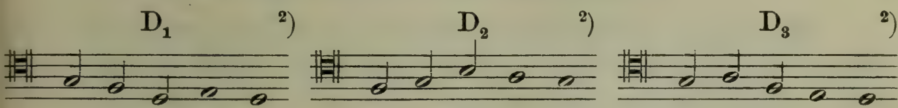
---

[1]) Siehe Seite 280/281.

Diese führen uns nach der kleinen Abschweifung, die wir uns erlaubten, wieder dem Gebiete der stereotypen Phrasen zu.

Alle Themen nämlich, die wir auf Seite 194/195 durch Zerlegung der Skala in Quint und Quart, und Weitergliederung der ersteren in den Dreiklang, der letzteren in ein melodisches Tetrachord etc. etc. für die Zwecke der Dunstable'schen Lieder entwickelt, somit in ihrer Dunstable'schen Herkunft sichergestellt haben — alle diese Tonphrasen kehren in den Kompositionen der „englischen Schule" immer wieder.[1])

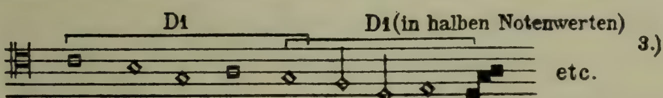
Dies gilt ganz besonders von den Phrasen



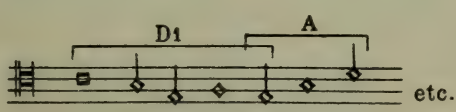
nicht minder aber von A_1 A_2 etc. (siehe Seite 194/195).

Ja, diese stereotypen Phrasen erscheinen oft mit Nachdruck an die Spitze einer Komposition gestellt.

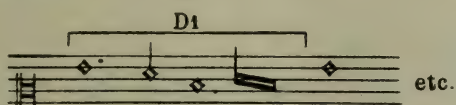
So beginnt z. B. der Tenor einer Motette „*Antoni compar inclite*" (Trienter Kod. 88, fol. 185b, Kat.-No. 329) folgendermaßen:



Genau so beginnt der Tenor eines „*Alleluja ora pro nobis*" (Trienter Kodex 88, fol. 156b, Kat.-No. 302):



und das Supremum eines *Sanctus* („Grune Linden") im Trienter Kodex 88, fol. 381a, Kat.-No. 485:



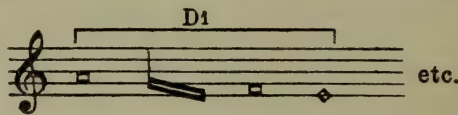
---

[1]) Man vergleiche z. B. das Lied „*Puisque m' amour*" von Dunstable, publiziert in den „Denkm. d. Tonk. in Öst." 7. Bd.

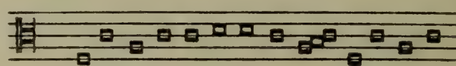
[2]) Die Erklärung der Themenbezeichnungen D_1, D_2, D_3 etc. siehe auf S. 194/195.

[3]) Solche melodische Kettengänge finden sich sehr häufig. Man vergleiche z. B. das erste Beispiel auf Seite 207.

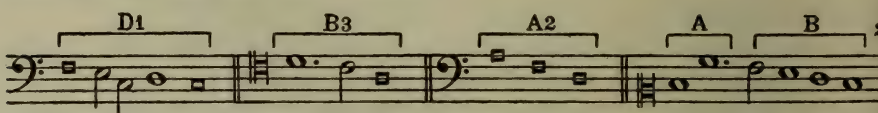
Mit demselben Thema beginnt auch das Supremum einer Motette „*Huic manna*" (Trienter Kodex 91, fol. 162b, Kat.-No. 1284):

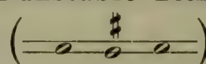


deren Tenor mit den A-Themen der „*Rosa bella*" (s. S. 194) — zerlegte Dreiklänge — einsetzt:



Aber selbst eine im Dijoner Kodex enthaltene, von Morelot[1]) abgedruckte „*Complainte sur le mort de Gilles Binchois*" aus dem Jahre 1460 bewegt sich mit den Themen

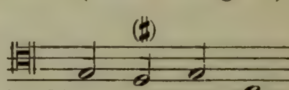


durchaus im Fahrwasser der Dunstable-Technik, wenn auch die Kadenzen schon romanisiert sind ().[3])

*

Sonstige stereotype Phrasen der „Engländer":

Ein immer wiederkehrendes Füllthema ist Takt 6 im Contra der II. Fassung der „*Rosa bella*" (siehe Beilage 1)



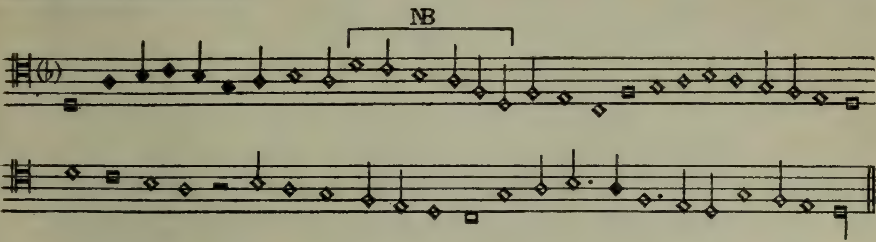
Einer großen Beliebtheit erfreut sich auch der uns ebenfalls aus der „*Rosa-bella*"-Bearbeitung Dunstable's bekannte Initialquintsprung aufwärts im Tenor, der uns ja in zweien der letzten Beispiele wieder begegnet ist.

Diesbezüglich sei auch die folgende Melodie, der Tenor eines schon bei anderer Gelegenheit[4]) erwähnten „*Ave Katharina*" (Trienter Kodex 89, fol. 1a, Kat.-No. 508, *item* No. 1054) als besonders charakte-

---

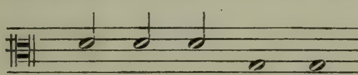
1) „De la musique au XVe siècle".
2) Siehe Seite 194/195.
3) Vergleiche Seite 243, Anm. 1.
4) Siehe Seite 38.

ristisch zitiert, zumal die Melodie, die ich zur Gänze hierhersetzen will, an sich sehr interessant ist und zu Vergleichungen mit deutschen Volksliedern herausfordert:



Dieser Initialquintsprung aufwärts ist etwas ausgesprochen Bretonisches. Selbst die bretonische Hirtenweise in Wagner's „Tristan und Isolde" (— die übrigens eine auffallende Ausdrucks- und Charakterverwandtschaft mit der eben zitierten Melodie zeigt —) erhält durch ihn ihr schwermütiges Nationalkolorit.[1])

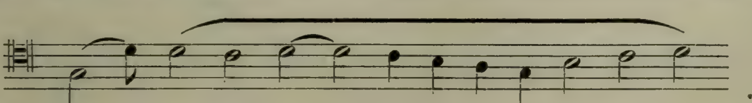
Daß übrigens Quintenthemen bei den „Engländern" fast regelmäßig in allen Stimmen wiederkehren, zeigt z. B. auch Morton's *„L'homme armée"* (s. Beilage 8) mit dem zu Nachahmungen benützten Thema



auf dessen Verwandtschaft mit dem Thema A_1 der *„Rosa bella"* wohl nicht erst hingewiesen werden muß.

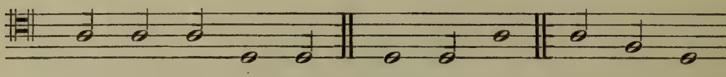
Daß es aber keineswegs bloß eine Marotte von mir ist, die thematische Verwendung des Quintsprungs als eine spezifische Eigentümlichkeit der „englischen Schule" zu bezeichnen, beweist zur Evidenz ein *Sanctus* von du Fay (Trienter Kodex 87, fol. 15b), dessen Melodie ausdrücklich als *„cantus Anglicanus"* bezeichnet wird und als Charakteristikum neben seiner häufigen tonleitermäßigen Geschlossenheit (bei ein-

[1]) Der Initialquintsprung läßt sich bis in das 10. Jahrhundert zurückverfolgen; so beginnt z. B. das Meinraduslied des Abtes Berno von Reichenau also:



siehe Schubiger, „Die Sängerschule von St. Gallen" etc. No. 45. — Daß es sich auch da um keltischen Einfluß handelt (indem nämlich Berno von Reichenau in die Einflußsphäre der auf keltischer Kunst fußenden Sängerschule von St. Gallen gehört), davon wird in einem späteren Kapitel die Rede sein.

gestreuten Terzen in gerader Weiterbewegung) den immer wiederkehrenden Quintsprung



etc. aufweist.

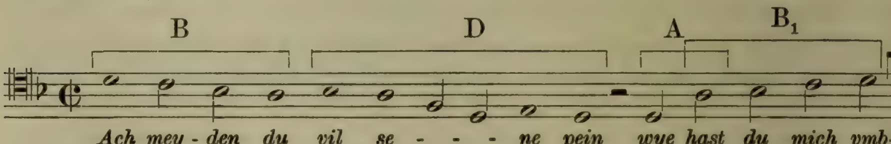
* * *

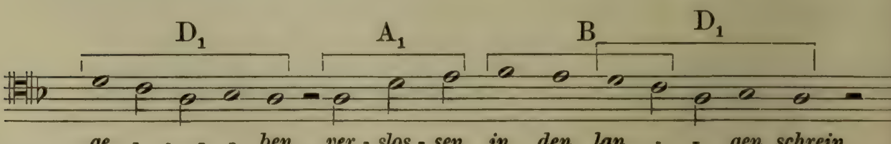
Es würde den Leser zu sehr ermüden, wollten wir hier noch mehr Kasuistik treiben. Um dies zu vermeiden, wollen wir gleich eine Nutzanwendung unserer thematischen Analysen und Exempel vorführen.

Eine solche Nutzanwendung besteht in der Erkenntnis: Die schönsten Melodien des Lochamer und Münchener (Walther'schen) Liederbuches, die auch zeitlich im Machtbereich der „englischen Schule" liegen, sind britischer Provenienz, zum Teil wohl sogar von Dunstable.

Namentlich anführen möchte ich da aus dem **Lochamer Liederbuch** No. 3, 4, 5, 11, 13, 14, 15, 23 und 28 (s. Arnold und Bellermann in Chrysander's „Jahrbüchern für mus. Wiss." II).

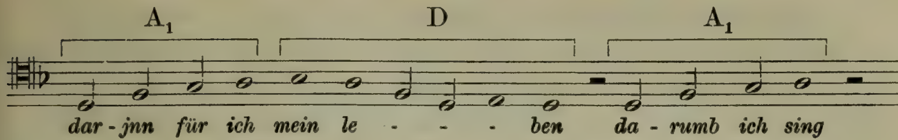
Als Probe greife ich das oft zitierte schöne Lied „*Ach meyden du vil sene pein*"[1]) heraus, um zu zeigen, wie dasselbe aus genau denselben Themen erwächst wie das Lied „*O rosa bella*". Man vergleiche betreffs der Buchstaben die Tabelle auf Seite 194/195. Gegenüber dem figurativ ausgeschmückten Liede „*O rosa bella*" fällt hier natürlich die knappe Fassung auf, doch sind die Bausteine genau die gleichen: Zerlegung eines Oktachords in Quint und Quart, Weiterzerlegung der Quint in einen Dreiklang, der Quart in ein melodisches Tetrachord. (Vergl. oben S. 291, NB.)

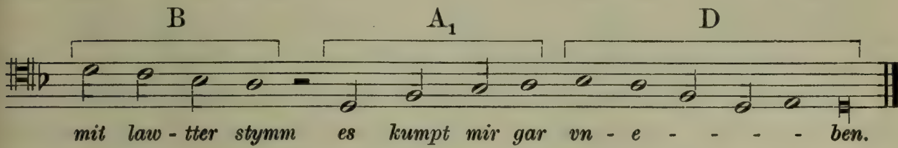




[1]) Arnold in Chrysander's Jahrb. II., S. 107 No. 11. — Korrigiert in Rietsch's „Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift", S. 168 ff.

(Britische Einflüsse im Münchener Liederbuch.)

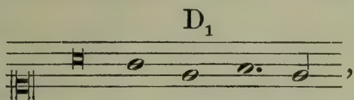




Die musikalische Verwandtschaft mit der *„rosa bella"* ist augenfällig.

Noch klarer als beim Lochamer liegt beim **Münchener Liederbuch**[1]) der Einfluß englischer Komponisten zutage.

So beginnt z. B. der aus dem genannten Liederbuch bekannte Wenz Nodler,[2]) vermutlich ein Schüler Barbinguants oder Bedinghams, sein Lied *„Ach got ich klag des winters art"* mit demselben Thema



mit dem, wie wir kurz vorher nachgewiesen haben (s. S. 289/290), eine Unzahl englischer Kompositionen beginnt, und verwendet auch sonst fast durchgehends die von mir als „dunstablisch" nachgewiesenen Themen.

Auch sehen die meisten anonymen Kompositionen des „Münchener Liederbuches" den Tonsätzen der „Engländer" so ähnlich, wie ein Ei dem andern. Man nehme z. B. in Eitner's Publikation („Das deutsche Lied" II) das Lied No. 21 oder No. 41 her und vergleiche mit der *„Rosa bella"*!

Diese Ähnlichkeiten sind leicht begreiflich, wenn man bedenkt, daß im Münchener Liederbuch eine Reihe englischer Komponistennamen ausdrücklich genannt sind, so z. B. Berbingant, Bedingham — dessen Namen (*„bodingham"*) Eitner nicht verstanden hat —, W. Ruslem, Seam u. a. Aber nicht genug daran. Selbst jener Komponist Walther, nach welchem das Münchener Liederbuch das Walther'sche genannt zu werden pflegt, ist mit ziemlicher Gewißheit als Engländer zu erkennen; denn von den verschiedenen Namensformen Waltherus Seam, Wal. Seam, Wal. Frey, Walteri de salice dürfte wohl nur die erste den wahren Namen wiedergeben.

---

[1]) Siehe Eitner, „Das deutsche Lied im 15. und 16. Jahrhundert" (s. Literatur I.), II. Band.

[2]) Wenz? Wohl ein böhmischer Wenzel!

Vermutlich gründete der Engländer Waltherus Seam in München eine Musikschule und gewann, ebenso wie z. B. in Cambrai Morton und Hayne und anderswo andere Briten, einen großen Anhang von Schülern. Die britischen Tonsetzer traten eben auch in ihrem wanderlustigen künstlerischen Eroberungseifer das Erbe der Minstrels an. Und daß englische Minstrels ganz Deutschland durchzogen haben, ist ja eine bekannte Tatsache. Man denke nur an Blondle de Lesle!

Glaubt aber jemand, sich vielleicht darauf steifen zu dürfen, daß doch englische Komponisten nicht auch deutsche Verse hätten dichten können, so mag man sich davon überzeugen, daß das Gegenteil erwiesen ist. So hat z. B. das deutsche Lied „Roland und Margaret", welchem der durch Jahrhunderte berühmte „Rolandston" entstammte (s. Böhme, „Altd. Liederbuch" S. 174) in der Wolfenbüttler Hs. *Aug. 18:7. 8.*, die nur den Text enthält, die ausdrückliche Beischrift *„Ein Lied von Englischen Comedianten allhie gemacht"*. Solcher Beispiele ließen sich mehr beibringen. Geht doch auch der Ursprung des deutschen Theaters auf in Deutschland umherziehende englische Komödiantentruppen zurück!

Es liegt also gar kein Hindernis vor, die oben genannten Weisen des Lochamer Liederbuches, sowie eine lange Reihe von Kompositionen des Münchener und des Berliner Liederbuches [1]) für englische Komponisten in Anspruch zu nehmen, zumal diese gerade im Bayerland — dem das Lochamer und das Münchener Liederbuch angehören — und in dem benachbarten Böhmen (wo das Berliner Liederbuch vermutlich entstand) festen Fuß gefaßt zu haben scheinen. [2])

* * *

Doch genug hievon.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit nunmehr speziell der

Verwendung der **Terzen** in den Melodien der Engländer

zu. —

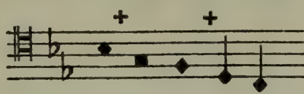
Fanden wir die charakteristische Anwendung der Terzen schon bei den einfachen, kurzen Themen, von welchen wir bisher gesprochen haben, so fällt uns die Einmischung derselben in längere, skalenmäßige Tonreihen noch mehr auf, zumal wenn diese mit Nachdruck an der Spitze einer Komposition oder an andern wichtigen Stellen erscheinen.

---

[1]) Siehe Eitner „Das deutsche Lied" etc. II, ferner Mon. f. Mus. VI. Jahrg., S. 67 ff. Vergl. S. 228 Anm. 1.

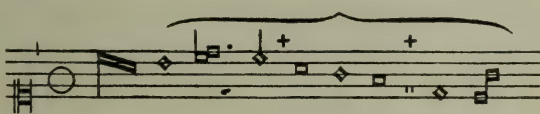
[2]) Sollten auch die Oberammergauer Passionsspiele mit englischen Einflüssen in Zusammenhang zu bringen sein?

So beginnt (!) z. B. in dem „*Gloria*“ von König Heinrich V. (Old-Hall-Ms. fol. 12b., Kat.-No. 13) der Tenor:



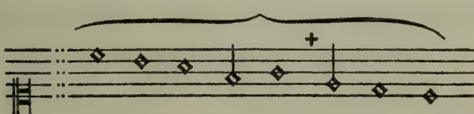
Sieht das nicht aus wie eine bewußte, melodisch-charakteristische Meidung des Halbtonschrittes durch eingestreute Terzen (an den mit + bezeichneten Stellen)? Just, wo der Halbton folgen sollte, wird die Terz eingemengt.

Dieselbe auffallende Erscheinung zeigt z. B. eine Motette „*Imperatrix Angelorum*“ (Trienter Kodex 88, fol. 24b, Kat.-No. 212), die von dem Supremum mit einem 12 Semibreven langen Sologesang eröffnet wird, der also beginnt:



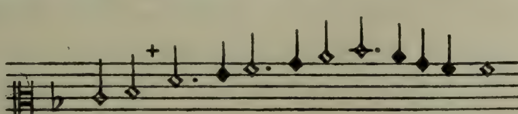
Das ist die C dur-Tonleiter[1]) mit Auslassung der Halbtonschritte!

Ein anderes Beispiel: Man betrachte in folgenden Tonleitergängen aus einem „*Kyrie Angelicum*“ *(!!)* — Trienter Kodex 90, fol. 460b, Kat.-No. 1138 — die Einmengung der Terzen:



Wiederum C dur-Skala mit Vermeidung des Halbtonschritts durch eingestreute Terzen!

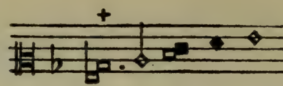
In tonleitermäßig geschlossenen Kontrapunktführungen finden sich diese eingestreuten Terzen, so oft sie uns begegnen, just immer dort, wo andernfalls ein Halbton entstünde, dienen also zu dessen Vermeidung. Es war davon schon bei Besprechung der „*Rosa-bella*“-Messen die Rede. (Siehe S. 244.) Man vergleiche das dort angeführte Beispiel (wiederum C dur-Skala!) und sehe zum Vergleich noch einige Stellen aus dem Supremum im *Sanctus* der II. Messe, z. B.:



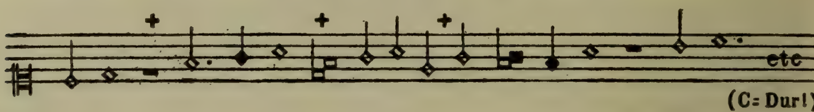
(C=Dur!)

[1]) Vergl. Seite 295, letztes Beispiel, Seite 296 etc.

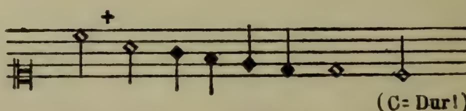
oder:



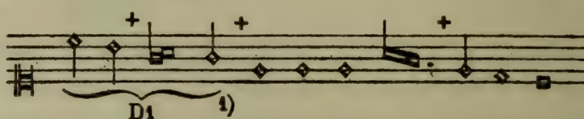
oder aus dem Supremum im *Gloria* der 3. Messe (*„Officium“*):



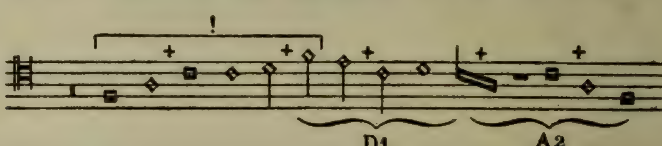
oder:



Auch in du Fay's *„Caput“*-Messe (Trienter Kod. 88, fol. 31b), welche noch ganz in Dunstable'schen Bahnen wandelt, finden wir diese der Oktavengattung *C* eigentümlichen Tonleitergänge mit eingestreuten Terzen, z. B.:



Eine analoge Erscheinung zeigt folgende Melodie, mit welcher der Tenor eines wahrscheinlich von Dunstable herrührenden *„Novus annus hodie“*[2]) — Kod. Trid. 89, fol. 59a, Kat.-No. 537 — beginnt:

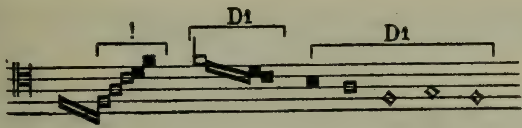


An die pentatonische Skala — ohne Sekund — schließt sich hier das wohlbekannte Thema D_1 und eine ebenso geläufige Dreiklangszerlegung.

[1]) Vergl. S. 194/195.

[2]) Die Vermutung der Autorschaft Dunstable's gründet sich ebenso auf kompositionstechnische Kennzeichen als auf die Stellung der Komposition im Sammelkodex, in welchem in der Regel die unmittelbar aufeinander folgenden Stücke von demselben Komponisten herrühren. Das kurze Stück mit dem Text *„Novus annus hodie monet nos leticie laudes inchoare; Eya rex nos adiuva, qui gubernas omnia“* könnte füglich eine Neujahrsgratulation Dunstable's an seinen königlichen Herrn darstellen. Das wäre gar nichts Besonderes. Schließt doch auch Paumann's *„Ars organisandi“* mit einem Glückwunsch zum neuen Jahre.

Sieht nun dem Anfang der eben angeführten Weise folgende Tenormelodie, der Beginn eines *Sanctus* im Trienter Kod. 89, fol. 69b, Kat.-No. 544



etc.

nicht so ähnlich, daß eine Ursprungsgemeinschaft unzweifelhaft und die faktische Bedeutung des melodischen Terzintervalls als eines musikalisch-psychologischen Charakteristikums unstreitig ist?

*

Unter solchen Umständen muß es wohl gestattet sein, auch in dem **Terzschritt** der bei den britischen Tonsetzern üblichen **Soprankadenz**

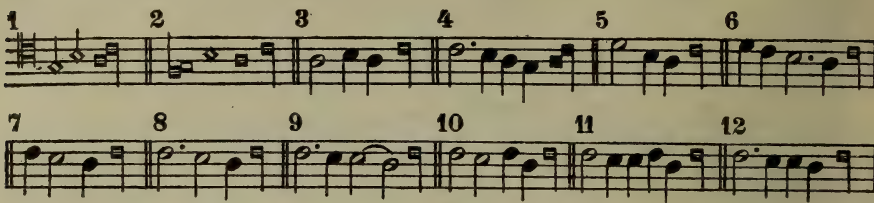
z. B. 

von welcher ja schon die Rede war (s. S. 286 ff.), eine wohlberechnete **melodische Phrase** zu sehen, die ebenso, wie dies in den früher angeführten Fällen konstatiert worden ist, eine bewußte Meidung des leittonmäßigen Halbtonschrittes darstellt und durch ihren melodischen Charakter eine Art englischen Heimatsklanges repräsentiert, indem nämlich der Gefühlsgehalt dieser Melodiephrase, (wie jeder an sich selbst ausproben kann), sich mit demjenigen der britannischen Keltenskala, in welcher die Septime fehlt — so daß immer bei der Aufwärtsbewegung zum Grundton ein kleiner Terzschritt (!) zum Vorschein kommt — sich geradezu deckt.

Man achte nur auf den melancholischen Charakter dieser aufwärts geschleiften kleinen Terz als eines typischen psychischen Ausdrucksbestrebens und vergleiche daraufhin die verschiedenen Formen der englischen Soprankadenzen! Dann wird man sich wohl ohne weiteres darüber klar werden, daß gerade dieser Terzschritt das einzige gemeinsame Charakteristikum bildet und die Kadenzformen mit dieser Terz sich nie und nimmermehr mit der usuellen Phrase von der „sonderbaren (?!) Wechselnote" abfertigen lassen. Denn die sogenannte „Landino'sche Sext" ist gar keine Wechselnote, vielmehr im Gegenteil: der Träger der Harmonie.

Wir wollen, um dies zu beweisen, zunächst (ohne Anspruch auf Vollständigkeit!) einige Erscheinungsformen der Soprankadenz

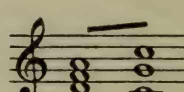
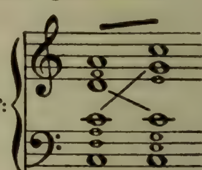
mit der Terz aufwärts, wie sich solche in den Kompositionen der „englischen Schule“ finden, hiehersetzen:



Schon aus diesen wenigen Beispielen von Terzschrittsoprankadenzen an Stelle der nachmals allein üblichen Halbtonschrittkadenzen läßt sich wohl erkennen, daß die Unterterz der Finalis als vorletzte Note keine bedeutungslose Wechselnote sein kann, sondern einem geradezu nationalen Empfinden entspringen muß.

Diese Unterterz der Finalis ist nämlich nicht nur nicht harmoniefremd, sie ist vielmehr der Träger des uralten mollmäßigen Kadenzempfindens[1]), welchem die in der Aufeinanderfolge des Dreiklangs der zweiten und ersten Stufe, oder unter Erweiterung des ersteren in einen Vierklang: die in der Aufeinanderfolge des Quintsext-Akkordes der vierten Stufe[2]) (bezw. des Sekund-Akkords der ersten Stufe) und des Dreiklangs der ersten Stufe begründete Plagalkadenz am besten entsprach.

Denn sollten wir diese Terzschrittkadenz in modernem Sinne harmonisieren, so müßte das auf folgende Weise geschehen:

Entweder:  [3]) oder: 

Erst in dem Maße, wie das im 15. Jahrhunderte mehr in Aufnahme kommende Durempfinden das alte Mollempfinden verdrängt — zu Beginn des 15. Jahrhunderts überwiegt noch Moll, im 16. bereits Dur —[4]) drängt auch die durmäßige authentische Kadenz (V.—I.) die mollmäßige

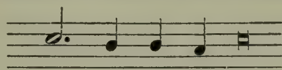
[1]) Unser Kadenzempfinden ist im Laufe der Zeilen ein vollkommen durmäßiges geworden! [2]) Rameau'scher Sext-Akkord!

[3]) Man sieht, wie bei dieser Kadenz genau nur die Töne der halbtonlosen keltischen Skala *(f g a c d f)* zum Vorschein kommen und jeder Halbtonschritt — das Charakteristikum der authentischen Kadenz — entfällt. Auch erkennt man wohl unschwer die Grundlage des Dechant.

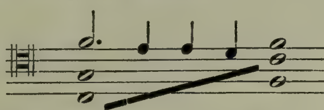
[4]) Man vergleiche hierüber die trefflichen Ausführungen Arnold's in der Einleitung zur Herausgabe des Lochamer Liederbuches (Chrysander, „Jahrbücher f. mus. Wiss.“ II.).

plagale (II—I oder IV $^{6}_{5}$—I) zurück, bis sie schließlich die Alleinherrschaft erringt und auch später (z. B. bei Bach) behauptet, als das Mollempfinden für den Verlauf des Tonstückes wieder die Oberhand bekommt.[1])

Die am längsten lebende Form der Terzschlußkadenz



ist also nur ein Kompromiß zwischen älterer und neuerer Kadenzierungsart, ein Kompromiß zwischen authentischem und plagalem Kadenzempfinden, ein Kompromiß allerdings, welches in seinem Bestreben, die Unterquinte und die Oberquinte zu vereinigen, seinen Kompromißcharakter nicht verleugnet und in der gewöhnlichen Form



mit ihrer Kollision zwischen Contra und Supremum, dem Oktavsprung aufwärts im Contra und den gleichwohl in der Regel — wenn die Stimmen der Sänger nicht sehr verschieden sind — bemerkbaren Quintparallelen, geradezu eine Verlegenheitsklausel darstellt.

*

Meinem Entschlusse, die Terzschrittkadenzformel die britische zu nennen, scheint nun zwar entgegenzustehen, daß sich dieselbe schon bei Francesco Landino findet. Indes — das Zeitalter des Florentiner Organisten ist in seinem historischen Zusammenhang noch viel zu wenig klargelegt, als daß wir Landino eine „Erfindung" zuschreiben dürften, die er, da es sich im Grunde um eine nationale Eigentümlichkeit, um einen Grundtypus des Empfindens und nicht um eine willkürliche Wechselnote handelt, die er, sage ich, auf diese Weise gar nicht „gemacht" haben kann, sondern vermutlich von seinen Lehrmeistern übernahm, von jenen Musikern, die in Venedig, dem berühmten Musikerzentrum, wo er zum Organistenkönig gekrönt wurde, aus- und eingingen: den Engländern. Die Fäden, welche in musikgeschichtlicher Beziehung zwischen England und Venedig hin- und widerlaufen (s. S. 269) reichen zweifellos bis in die vor-Landinische Zeit.[2])

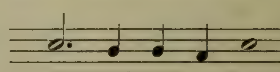
*

[1]) Wer kennt nicht die Dur-Kadenzen, die als Abschluß eines Stückes in Moll uns wie der letzte, glücklich-zufriedene Blick eines Sterbenden berühren?!

[2]) Vielleicht wurde die in Rede stehende Kadenzformel in Florenz durch Gherardellus — dessen Name bereits auf keltische Abkunft hinweist — eingeführt; seine Kompositionen enthalten sie von allen florentinischen Tonsetzern am zahlreichsten.

Wir wollen also die Kadenzformel mit dem Finalterzschritt aufwärts zur Tonika die britische nennen, weil sich dieselbe in allen unverändert erhaltenen Kompositionen der britischen Schule findet, mit der Verdrängung derselben durch die belgische verschwindet, von da an aber noch in jenen Kompositionen erscheint, welche durch eine Beischrift, z. B. „*Kyrie Angelicum*“, „*cantus Anglicanus*“ etc. die englische Provenienz einer Stimme ausdrücklich bekannt geben.

Wir behaupten ferner, daß in dieser Notenformel nicht nur eine Soprankadenz, sondern eine typische Melodiephrase gesehen wurde, die ohne Bedenken auch einer tieferen Stimme zugeteilt werden konnte, und die sich als solche auch nach Verdrängung der britischen Schule durch die belgische in guter Erinnerung erhielt.

Während nämlich, wie man sich an den Lesarten der „*Rosa bella*“ (Beilage 2) überzeugen kann, in sonst unveränderten Kompositionen die ursprünglichen Soprankadenzen  kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts durch die einfacheren  ersetzt wurden — woraus sich auf eine prinzipielle Gegnerschaft gegen dieses Erbe der „Engländer“ schließen läßt, dem vermutlich auch die Ausführungen des Tinctoris über altertümliche Einförmigkeit gelten[1] — greift z. B. Antonius Brumel[2] (nach 1500) mit sichtlichem Wohlbehagen die alte Soprankadenz als Melodiephrase auf und verwendet sie sequenzenmäßig im Tenor seiner „*Missa super Dringhs*“[3], welche Petrucci im „*Missarum diversorum liber I*“ (1508) als No. 3 abdruckte.

Wir wollen als Beispiel einige Takte des zweistimmigen „*Pleni sunt coeli*“ dieser Messe hiehersetzen,[4] wobei zu bemerken ist, daß die Oberstimme regelmäßig die einfache Leittonkadenz (!) bringt, während der Tenor die britische Kadenzformel melodisch-thematisch verwendet:

---

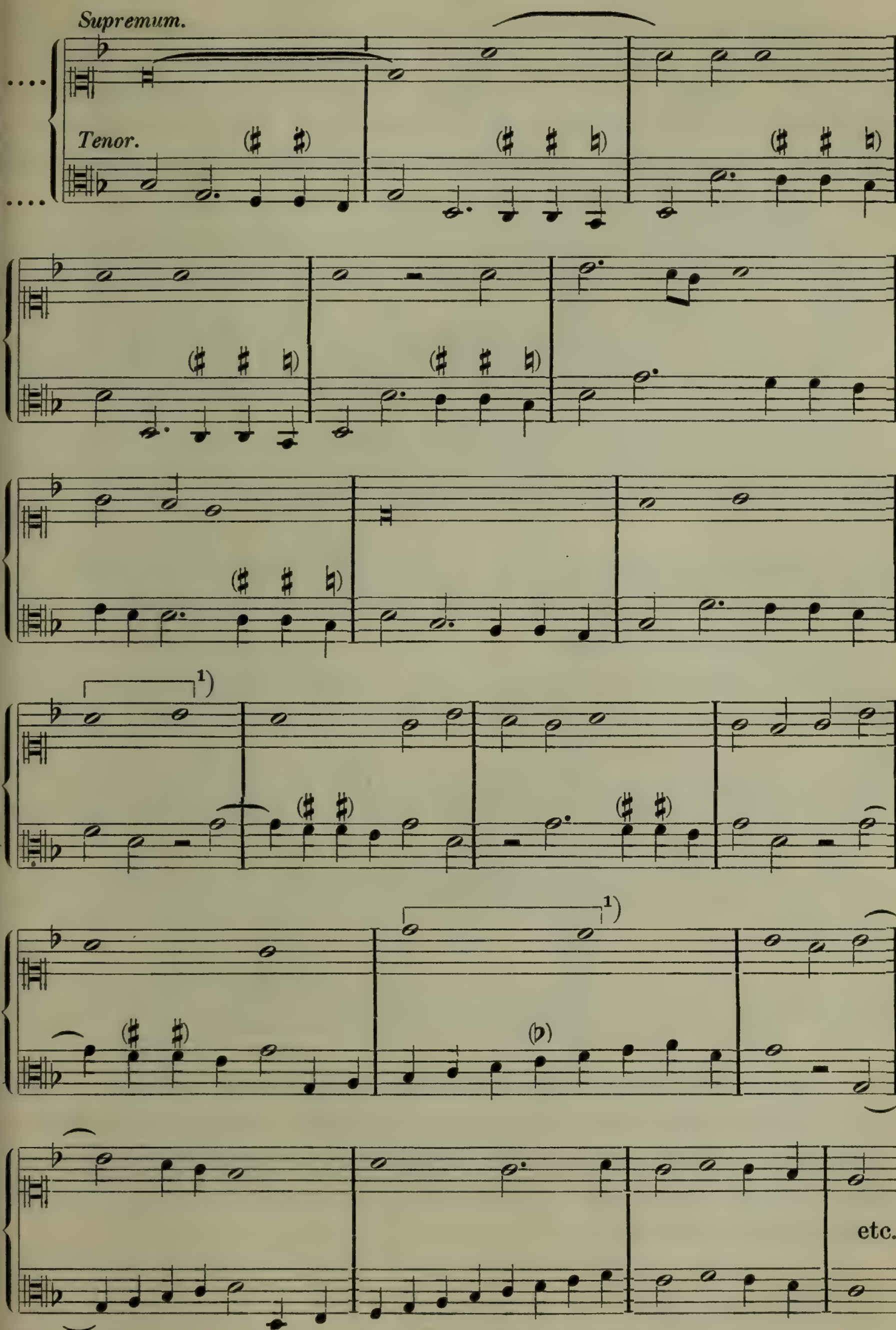
[1]) Siehe Seite 14 (Text und Anm. 1), ferner Seite 242/243.

[2]) Dieser Komponist schrieb bekanntlich schon eine 12(!)-stimmige Messe, die sich in München befindet.

[3]) Die Orthographie des mir im übrigen unverständlichen Wortes „*Dringhs*“ scheint eine Bezugnahme auf die „Engländer“ zu verraten.

[4]) Nach dem ausführlichen Zitate in Glarean's „*Dodecachordon*“ (Bohn, Seite 412).

(Die Terzschrittkadenzformel als Thema im Tenor.)

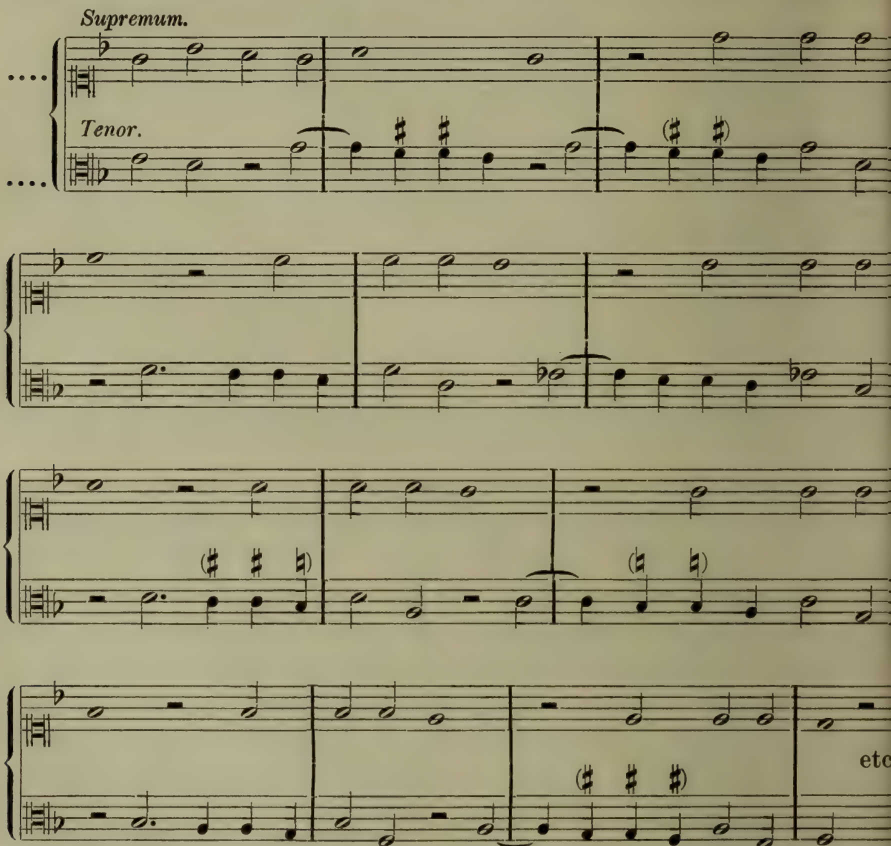


---

1) Ligatur.

(Die Terzschrittkadenzformel als Thema im Tenor.)

Ein anderes Beispiel für die melodische Verwendung dieser, ursprünglich nur an den markantesten Kadenzeinschnitten gebrauchten Formel, — zugleich auch einen Beleg für die Sequenzenbildung durch sekundweises Abwärtsrücken des Themas durch eine ganze Oktave — bildet das zweistimmige „*Benedictus*“ derselben Messe Brumel's; z. B.[1])



Diese Verwendung der englischen Soprankadenz im Tenor findet sich übrigens nicht erst bei Brumel, sondern schon bei Dunstable; z. B. in dem Liede „*O rosa bella*“ (Beilage 1) in Takt 40. Ja, selbst der Mönch Wilhelm erwähnt ausdrücklich den Fall, daß der Tenor die Sopranklausel ausführe.[2])

* * *

[1]) Von Takt 26 ab.

[2]) „*Ab ista regula fiunt exceptiones, quarum prima talis, quod cantus firmus teneat modum soprani . . .*“ etc. siehe Adler, „Studie zur Gesch. d. Harm.“ S. 24.

Der eben besprochene Finalterzschritt aufwärts im Sopran hat ein würdiges Pendant: ihm entspricht gar häufig ein Initialterzschritt abwärts (oder auch aufwärts).

Es scheint nämlich bei den „Engländern" geradezu ein Schulbrauch gewesen zu sein: der Sopran eröffnet seine Melodie mit einem Terzintervall. Die Erklärung hiefür liegt zweifellos in der Praktik der *Sights,*[1]) denenzufolge der Sopran mit der Quint oder Oktave des Tenors einsetzt und mit Parallelterzen oder -Sexten fortfährt; zufolge der reicheren Figurierung des Soprans kommt dieser schon, während der Tenor die erste Note aushält, auf die Terz oder Sext derselben herab, vollführt somit selbst einen Terzschritt.

Natürlich findet sich der Anfangs-Terzschritt nicht so ausnahmslos, wie derjenige am Ende; immerhin überrascht die große Zahl von Stücken, welche mit dem typischen Terzschritt im Sopran, oft gepaart mit dem früher erwähnten Quintsprung des Tenors — (Ergebnis: Dreiklangsharmonie) — beginnen.

Man sehe sämtliche Beilagen dieses Buches an und man wird unsere Erfahrungsregel bestätigt finden. Oder man nehme z. B. Stainer's Katalog der bisher unter Dunstable's Namen aufgefundenen Kompositionen her (Sammelb. d. Int. Mus.-G., II. 1 ff.)! Unter 46 Kompositionen beginnen dort 32 (!) die Sopranmelodie mit einem Terzschritt, davon machen 12 zugleich im Tenor den Initialquintsprung. Ja, dieser Beginn der Sopranmelodie mit einem Terzfall scheint so eingebürgert gewesen zu sein, daß bei dieser melodischen Führung die Harmonie unter Umständen ganz außer Acht gelassen wurde und der Terzfall selbst dann zur Anwendung kam, wenn sich eine Kollision mit anderen Stimmen ergab.

*

Jedenfalls ist es unseres Erachtens von Wert, schon nach den drei oder vier ersten und ebensoviel letzten Noten auf die Provenienz eines anonymen Stückes schließen zu können. Denkt man nun noch an die große Zahl von stereotypen Phrasen, die wir bereits nachgewiesen haben, so ergeben sich ganz erstaunlich sichere Anhaltspunkte dafür, eine anonyme Komposition für die Schule Dunstable's in Anspruch zu nehmen. Überdies ist nun noch eine Reihe anderer Kennzeichen namhaft zu machen, welche die Komponisten der „englischen Schule" teils von ihren Vorgängern, teils von ihren Nachfolgern unterscheiden.

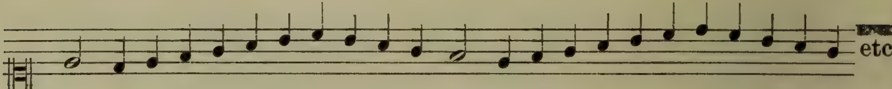
*

---

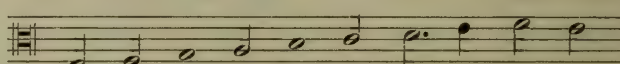
[1]) Vergleiche Riemann „Gesch. der Musiktheorie".

Dazu gehört vor allem die zahlreiche Anwendung eines tonleitermäßig geschlossenen Kontrapunkts.

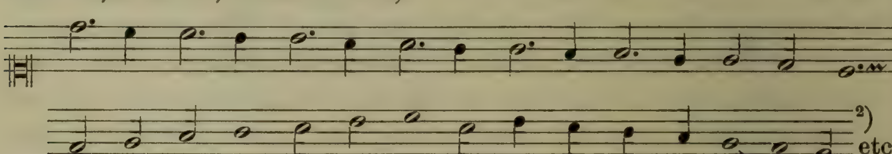
Tonleitermäßige — vielleicht instrumentale — Passagen finden sich nämlich in großer Menge; und dieselbe Erscheinung, die wir im vorletzten Notenbeispiel an einer Komposition Brumel's beobachten konnten — man vergleiche die letzten 6 Takte der Unterstimme[1]) — tritt uns bereits in der englischen Schule, vielleicht in noch stärkerem Maße als in der belgischen, entgegen. Man sehe nur die Beispiele an, welche der Mönch Wilhelm für die Kompositionen der Engländer *(„Modi Anglicorum“)* gibt! Z. B. folgenden Sopran (aus dem Beispiel J in Adler's „Studie zur Geschichte der Harmonie“).



Oder folgende, gar nicht vereinzelt dastehende, Führung eines Contra(!) aus dem *Kyrie „Veterem hominem“* (Trienter Kod. 88, fol. 265 a, Kat.-No. 404):



Man vergleiche diesbezüglich auch den Münchener Contra der Beilage 7! Oder folgende Führung einer Sopranstimme in einem *Sanctus* (Trienter Kod. 89, fol. 69 b, Kat.-No. 544):



Mit dieser Art des Tonsatzes stimmen auch die Anweisungen der Theoretiker vollkommen überein; denn regelmäßig werden die Vorzüge der Gegenführungen und Sekundanschlüsse ganz nachdrücklich hervorgehoben.

*

Diese tonleitermäßige Geschlossenheit ist vielleicht auch das charakteristische Kennzeichen des ***Gimel***, der, wie schon früher gezeigt

---

1) Siehe Seite 301.

2) Ebenso wie hier handelt es sich in der überwiegenden Zahl von Fällen um **C dur**-Tonleitern. Man wolle dieses Moment berücksichtigen. (Vergleiche die Beispiele auf Seite 295, ferner Seite 296 ff.) — Da C dur, wie Glarean berichtet, schon im Mittelalter die Tonalität der Instrumentisten war, spricht dieser Umstand für den instrumentalen Ursprung solcher Gänge.

wurde,[1]) auf keinen Fall eine zweistimmige Harmonie bezeichnen kann, — denn Theorie und Praxis sprechen unwiderleglich dagegen, — sondern vielmehr, wie ich glaube annehmen zu dürfen, mit dem Terminus ***Gamme*** (= Tonleiter) identisch ist.

Dafür sprechen eine Reihe schwerwiegender Gründe:

1.) In den erhaltenen beiden Gimeln des Liedes „*O rosa bella*“ (siehe Beilage 1) ist die skalenmäßige Geschlossenheit ein besonderes Charakteristikum.

2.) Der Name *Gimel* ist mit dem Namen *Gamme* (Gama, Γ), der romanischen Bezeichnung der Skala identisch; jener ist der hebräische, dieser der griechische Name des dritten Alphabetbuchstabens (*g*).

3.) Die hebräischen Buchstaben werden von den Musiktheoretikern des Mittelalters sehr oft zitiert und ebenso wie die griechischen zur Ergänzung der lateinischen herangezogen. So gibt z. B. Johannes Gallicus Carthusiensis seu de Mantua in seinem „*Ritus canendi volutissimus et novus*“ (Couss., *scr. IV.*, S. 343) eine Tabelle mit der Beischrift: „*Hic apparet evidenter posse decantari voces per septem graecas litteras et latinas et hebreas, semel et bis replicatas*“ etc. Und Johannes de Muris erklärt sogar im „*Speculum musicae*“ (Couss., *scr. III.*, S. 204), in der hebräischen Sprache liege — auch im Musikalischen — der Ursprung aller Buchstaben [„ . . . *linguam hebraicam omnium linguarum et litterarum esse matrem* . . .“] und wie die bevorrechteten drei Sprachen die hebräische, die griechische und die lateinische seien, so auch deren Buchstaben. [„*Et licet tres linguae sint principaliores hebrea, greca et latina, similiter et illarum littere.*“][2])

4.) Lionel Power (Dunstable?)[3]) schrieb einen Traktat (siehe Burney II. 422) mit der Überschrift: „*This Tretis is contynued upon the Gamme for hem that wil be syngers, or makers, or techers*“ („Dieser Traktat baut sich auf auf der Gamme, für diejenigen, welche Sänger, Komponisten oder Lehrer sein wollen“). Und in diesem heißt es:

---

[1]) Siehe Seite 265, Anm. 3.

[2]) Diese Ansichten übernahm Johannes de Muris, wie auch so vieles Andere, wahrscheinlich von Isidorus Hispanensis, der fast ebenso stark wie Boëtius das ganze Mittelalter hindurch von den Musiktheoretikern ab- und ausgeschrieben wurde. Aegidius Zamorensis z. B. (Gerbert, *scr. II.*) zitiert seitenlange Stücke von ihm.

[3]) Vergleiche Seite 34 ff.

(*Gimel = Gamme.*)

„*But who will kenne his* **Gamme** „*wel and the ymaginations therof* „*and of hys accordis, as have reher-* „*sid in this Tretife afore, he may* „*not faile of his* **Counterpoint** *in* „*short tyme.*“

Wer diese „*Gamme*“ gut kennt und die „*ymaginations*“ (Harmonievorstellungen), welche sich auf derselben und auf ihren „*accordis*“ (Zusammenklängen) aufbauen lassen, — wie in dem voranstehenden Traktat erörtert worden, — der wird sich gewiß in kurzer Zeit den Kontrapunkt anzueignen imstande sein.

Schade, daß Riemann diese Stelle bei der Erörterung der Sight's („Gesch. der Musikth.“ S. 142 ff.) übersehen hat. Es hätte sich einerseits über die „*ymaginations*“ etwas mehr sagen lassen, wenn deren Beziehungen zu den Tönen der Skala in Betracht gezogen worden wären, andererseits wäre durch Power's „Harmonievorstellungen, welche sich auf den Tönen der Skala aufbauen lassen“ die Brücke geschlagen gewesen zu Hothby[1]) und Nicolaus Capuanus mit dessen „Deutung der Töne der Skala im Sinne von Harmonien“[2]).

Denn die Sight's, wie sie Riemann erklärt („Gesch. d. Musikth.“ S. 142 ff.), sind wohl für das Verständnis mancher bisher dunkler Stellen der Theoretiker von großer Bedeutung, welche sich auf die Art der Schreibung mehrstimmiger Tonstücke beziehen; aber an sich sind sie ja — wie schon der Name sagt — nur Leseweisen, Regeln für das Lesen einer fertigen Komposition. Sie informieren uns daher über die Kompositionstechnik, über die eigentliche Schule des Komponierens in der Ausbildung der britischen Tonsetzer, so gut wie gar nicht. Gerade diese Grundlehren einer mehrstimmigen Tonkunst aber bilden das kunstgenetische Fundament, das vollkommener Klarlegung bedarf.

Diese Klarstellung dürfte durch die Prinzipien der „*Gamme*“ in Verbindung mit denjenigen des Faulx-Bourdons gegeben sein; wenigstens glaube ich mit folgender Behauptung nicht fehl zu gehen:

Die Theorie des Gimels (der „*Gamme*“) enthielt die Kontrapunktlehre, diejenige des Faulx-Bourdon (wie nachmals der Generalbaß) die Harmonielehre *in nuce*. Die polyphone Kunst entsprang der Verbindung beider Disziplinen.

Dabei war es, wie die Bevorzugung von C dur-Tonleitern unzweifelhaft dartut[3]), vor allem auch die Wiedererkenntnis — die ursprüngliche besaßen schon Guido von Arezzo und seine Zeit[4]) — der „mo-

[1]) Vergleiche Seite 270 ff.

[2]) Riemann, „Gesch. d. Musiktheorie“, S. 248. — Vergl. Seite 272.

[3]) Vergleiche Seite 295/296, 304, A. 2 und S. 326 ff. [4]) Siehe S. 281/282 ff.

dernen" Tonalität (ebenso in melodischer [Gimel!] wie in harmonischer Beziehung [Faulxbourdon!] (als des geeignetsten Fundaments mehrstimmiger Komposition, welche den Aufschwung der britischen Tonsetzerschule zur Folge hatte. Die „moderne", harmonisch-symmetrische[1]) Skala, und das harmonische Hören ihrer Töne — das ist das Geheimnis von Gimel und Faulxbourdon, das ist das Geheimnis des harmonisch fundierten Kontrapunkts, der kontrapunktisch *(Gamme!)* belebten Harmonie (Faulxbourdon!)

*

Übrigens fällt es mir auch auf, daß Antonius de Leno in seinen vor 1450 geschriebenen „*Regulae de contrapuncto*" (Couss. *scr. III.* 307 ff.) nicht nur vortreffliche Beispiele für den Kontrapunkt anführt, welche durchwegs aus der Praxis der „Engländer" stammen, sondern auch die gleichen technischen Ausdrücke wie Lionel Power verwendet, nämlich: „*gama*" *(!)* „*gama bassa*", „*gama alta*", „*l'acordo*" *(!)* „*l'acordo perfecto*"[2]) u. a. m. „*Gama*" (der Gimel) und „*L'acordo*" (die Harmonie) sind auch ihm die Elemente des mehrstimmigen Tonsatzes, den er in seiner Gesamtheit unter dem Namen Kontrapunkt zusammenfaßt.

Überhaupt finden wir, daß die nicht lateinisch geschriebenen Traktate[3]), mögen sie auch in verschiedenen Volkssprachen geschrieben sein, in seltener Übereinstimmung stehen und regelmäßig die vorgeschrittenste Theorie, d. i. diejenige, welche der zeitgenössischen Praxis am nächsten kommt, will sagen am wenigsten nachhinkt, repräsentieren, während die lateinisch geschriebenen bisweilen mit der Praxis ihrer Zeit so gut wie gar keine Fühlung haben und wohl schon bei ihrer Abfassung antiquiert waren.

Aus diesem Umstande auf eine Überlegenheit der weltlichen Musik schließen und die bei unseren Untersuchungen schon öfter ausgesprochene Vermutung stützen zu wollen, daß besonders die englischen Minstrels es waren, welche an der Tête des „*nova ars*" marschierten — dazu gehört nicht viel Phantasie.

Scheinen sich doch die britischen Tonmeister jener Zeit alle Landessprachen sehr schnell angeeignet zu haben: In Deutschland dichteten sie in deutscher Sprache (siehe S. 294), in Italien schrieben sie italienisch (Hothby die „*Calliopea*"), in Frankreich französisch usf.

---

[1]) Diese harmonische Symmetrie bekundet vor allem der Leitton!

[2]) Vergleiche Seite 261 ff.

[3]) Antonius de Leno schrieb italienisch.

Man darf sich also nicht wundern, wenn hinter so manchem romanischen Namen und so mancher Abhandlung in einer fremden Sprache ein Sohn Britannien's verborgen ist.

* * *

Um nun aber auf die Kennzeichen der aus der „englischen Schule" hervorgegangenen Kompositionen zurückzukommen, wollen wir zunächst einiges über

die Notenschrift,

in welcher dieselben überliefert sind, nachtragen.

Diesbezüglich herrscht absolut keine Einheitlichkeit, da die Schreibart im allgemeinen der Zeit der Niederschrift und nicht der Zeit der Abfassung entspricht. So finden sich viele Stücke in schwarzer Notierung mit roten Hemiolen; es überwiegt aber, da die meisten erhaltenen Handschriften aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammen, bereits die Schreibung leerer Rauten mit schwarzen Hemiolen[1]).

Die Bedeutung der schwarzen, bezw. roten Noten läßt sich nicht ein- für allemal bestimmen, da durch dieselben einmal die momentane Einführung des ungeraden Taktes gegen den geraden (Triolen), ein anderes Mal die des geraden Taktes gegen den ungeraden, wieder an anderer Stelle eine Diminuierung oder gar nur eine Synkopierung zum Ausdruck kommt. Die Triolenbedeutung überwiegt. Pycard (Old-Hall-Ms.) und seinem Beispiel folgend Busnois schreiben überdies, so wie wir, die Ziffer 3 zu jeder Triolengruppe[2]).

Im Old-Hall-Ms. finden sich in einem *Gloria* von Leonel und einem anonymen *Credo* auch die altertümlichen blauen Noten,[3]) deren Bedeutung durch eine Beischrift erklärt wird. Auf den Gebrauch dieser blauen Noten, die sich auch schon in der Handschrift des berühmten Kanons „*sumer is icumen in*" finden, bezieht sich John Tucke in seinem Traktat „*De arte musica*" (British Museum, *Add. Ms. 10336*, fol. 21, 97, 98 u. 100).

Ob die Änderung der Notenfarbe von der englischen Schule beeinflußt worden ist, oder, wie zu vermuten, nur aus praktischen Gründen (zur Vermeidung der größeren Mühe mit zweierlei Tinten zu

---

[1]) Die von Johannes Wolf (s. „Gesch. der Mensuralnot." I., S. 366, 395 u. 410) vertretene Ansicht, in England sei eine Rückständigkeit bezüglich der Schrift zu verzeichnen gewesen, ist irrig und beruht auf der falschen Zeitbestimmung des Old-Hall-Ms. (Siehe S. 137 bis 155 dieses Buches.)

[2]) Vergleiche Seite 172, Anm. 2.

[3]) Vergleiche Seite 132.

arbeiten), in Aufnahme kam, ist ebenso ungewiß als bedeutungslos.[1]) Die Farbe der Schreibung hat nur paläographisches Interesse und auch die ab und zu auftauchenden Hufeisen- und Nagelnoten[2]) scheinen nur Spielereien des Schreibers zu sein. (Bezüglich einer Art Generalbaßschrift vergleiche S. 274 ff., bezüglich der ältesten englischen Orgel-Tabulatur S. 264, Anm. 1, bezüglich der Schreibung von ♭, ♮, ♯ Seite 340—343.)

Wichtiger ist, daß bei Faulx-Bourdons — über die Orthographie des Wortes sprechen wir an anderer Stelle — sehr oft nur zwei Stimmen ausgeschrieben sind und die Bildung einer dritten nur durch die Beischrift *à faulxbourdon* gefordert wird. In diesem Falle muß wohl von dem ausführenden Sänger der Contrastimme die Kenntnis jener Leseregel angenommen werden, die nach Chilston und Lionel Power als *Mene-Sight*[3]) gilt. Auf die Methode, im Faulxbourdon nur zwei Stimmen (Tenor und Sopran) auszuschreiben, die dritte aber der Bildung „über dem Buche" zu überlassen, deutet auch die von dem Mönch Wilhelm für seine Notenbeispiele gewählte Schreibung hin.

Eine direkte Bezugnahme auf die *Sights* findet sich aber meines Wissens in keiner Komposition; es sei denn, daß der Kanon[4]) eines textlosen Stückes im Trienter Kodex 90, fol. 292a, Kat.-No. 1002, bei welchem überdies der Tenor durch kleine Ziffern auf Notenlinien dargestellt wird — eine gar nicht unpraktische Methode, Tonhöhe und Mensur in augenfälliger Weise zugleich zu bezeichnen —, einen diesbezüglichen Hinweis enthält, was aber doch etwas zweifelhaft erscheint.

Rätselkanons finden sich wohl bei den „Engländern", aber nicht allzuhäufig. Dieselben sind nicht nur Anleitungen zur Entwicklung einer Stimme, sondern bieten auch häufig einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten. Darauf pflegt man gewöhnlich zu wenig zu achten. Und doch können uns die Kanons von manchen Kenntnissen der Komponisten jener Zeit überzeugende Gewißheit verschaffen! Wenn wir z. B. bei dem Tenor einer Komposition von Dunstable[5]) den Kanon lesen:

---

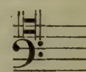
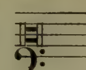
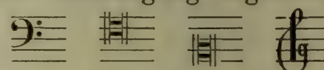
[1]) Tatsache ist allerdings, daß die weiße Note zuerst in England auftaucht, u. zw. schon um 1425. (Im Oxforder Ms. *Douce 381.*) Sollte sie etwa einen Feind der „Roten" (Haus Lancaster!) zum Urheber haben? Vergl. S. 135, Anm. 2.

[2]) Solche finden sich z. B. im Trienter Kod. 91, fol. 205b bis 207b; Kat.-No. 1324—1328, ferner im Tr. Kod. 91, fol. 191a, Kat.-No. 1310 etc.; vergl. „Dkm. d. Tk. i. Ö." VII. Jahrg., S. XXI. [3]) Vergl. Riemann „Gesch. d. Musikth.", S. 142 ff.

[4]) Derselbe lautet: *„Prima quinterne (quaterne?) sit similis, recte dissimilis. [Mene-Sight?] Reliquae, quae per diapason discernuntur [Treble-Sight?] et diapente ductae prudenter ordine retrogradendo."* Es liegt nahe, hier an die Regeln der *Sights* zu denken. Klar ist der Sinn der Stelle aber doch nicht.

[5]) Siehe Sammelb. d. I. M. G., II. S. 14.

„A dorio tenor hic ascendens esse videtur, Quater per genera tetracordum refitetur“, so ergibt sich daraus, daß Dunstable die Sequenzenbildung durch Aufwärts- oder Abwärtsrücken eines Themas durch die Stufen der Tonleiter (vergl. die Komposition Brumel's S. 302) bereits sehr wohl kannte und mit Bewußtsein verwendete.

Über die Wahl der Schlüssel läßt sich kein einheitlicher Grundsatz aufstellen. Es kommen alle Schlüssel zur Verwendung, vom F-Schlüssel auf der 5. Linie (Subbaßschlüssel) bis zum G-Schlüssel auf der 1. Linie. Der F- und der C-Schlüssel finden sich auf allen fünf Linien. Vorschreibung zweier Schlüssel, z. B.  oder , ist keine Seltenheit. Im allgemeinen fällt aber die Bevorzugung folgender, in Quintenabständen geordneter Schlüssel  um so mehr auf, als einerseits die Einführung des G-Schlüssels eine Neuerung bedeutet, welche mit der Bevorzugung der *g* Moll-Tonalität[1]) (nicht dorisch transponiert!) in Zusammenhang stehen mag, andererseits das Festhalten an dem sonst ziemlich bald verdrängten Mezzosopranschlüssel auch noch im 17. Jahrhundert eine Eigentümlichkeit der Engländer bildet, von welcher man sich bei Betrachtung des *Fitzwilliam Virginal Book*, das ihn regelmäßig verwendet, überzeugen kann. Überaus häufig wählt Dunstable für dreistimmige Stücke zwei Tenor- und einen Mezzosopranschlüssel, doch finden sich auch Kombinationen des C-Schlüssels auf der 1., 3. und 5. Linie; letzterer kommt häufiger vor als der gleichbedeutende F-Schlüssel auf der 3. Linie. Der Quintabstand der Schlüssel verschiedener Stimmen eines Stückes erscheint regelmäßig beobachtet und höchstens durch Schreiberwillkür abgeändert; hierin scheint ein Geheimnis der Technik verborgen zu sein. — —

Partituren in unserem Sinne kamen mir wohl nicht zu Gesicht, wohl aber neben der gewöhnlichen, als *cantus collateralis* bekannten Anordnung eine Schreibung der Stimmen zeilenweise untereinander, so daß einem geübten Auge ein gleichzeitiges Verfolgen aller Stimmen, (so wie in unseren Partituren,) möglich sein mußte. So eine Anordnung findet sich z. B. im Trienter Kodex 87 auf fol. 60 ff. und im Trienter Kodex 90, fol. 375 ff.

Auch die Schreibung mehrerer Stimmen in einem System kommt vor. So wird z. B. in einem *„Et in terra“* von du Fay[2]) einige

[1]) Vergleiche Seite 329 ff., 341 etc.

[2]) Trienter Kodex 90, fol. 151a, Kat.-No. 923.

Zeilen hindurch eine in der Oberterz mitgehende Stimme durch Kustodes (〰) über den Notenköpfen gekennzeichnet, während in anderen Fällen zweierlei Notenköpfe übereinander stehen. Doch bricht eine solche Schreibung gewöhnlich schon nach kurzer Zeit ab und nur eine Stimme wird weitergeschrieben; die andere mag nun „über dem Buche" in ähnlicher Weise weitergebildet werden, wie dies zuvor angedeutet gewesen. Dabei handelt es sich in der Begleitstimme gewöhnlich um ein Terzieren, beziehungsweise um Handhabung der *Mene-Sight*-Praktik. Diese blieb längere Zeit der Ausführung *supra librum* überlassen als die *Treble-Sight*-Praktik.

Daß übrigens der „*cantus supra librum*" (der Stegreifkontrapunkt) seit 1416 wesentlich eingeschränkt und schließlich ganz und gar durch die „*scriptura*", die „*litera scripta*" etc., die vollausgeschriebene Mehrstimmigkeit verdrängt wird, ist schon früher erwähnt worden.[1]) —

Im Kod. Trident. 89 erscheint auf fol. 402 ein achtliniges System, sonst herrscht das fünflinige vor; vierlinige Systeme, welche auf den gregorianischen Gesang hinweisen würden, finden sich meines Wissens bei den „Engländern" überhaupt nicht.

Taktstriche sind an sich nicht unbekannt und finden sich bald in der Form von Querstrichen, bald als Divisionspunkte; letztere entsprechen vollkommen der Mensuralfunktion unseres Taktstriches — die Akzentfunktion ist auszuschalten — erstere decken sich mit unseren Doppelstrichen. Sie können aber nicht ausnahmslos als Finalpausen gelten, da z. B. im Kod. Trid. 90, fol. 151 deren bis fünf in einer Zeile stehen. Die reichliche Verwendung der Divisionspunkte, die ja nach dem Zeugnis der Theoretiker (Odington, Robertus de Handlo etc.) in England aufkamen, bildet ein besonderes Kennzeichen der Kompositionen der „Engländer"[2]). Diese Punkte finden sich nicht nur zwischen den Noten, sondern auch, ähnlich wie unsere Atemzeichen oder die von den „strengen Historikern" in Übertragungen gewählten Apostrophe, oberhalb der Zeile, so z. B. im Codex Casanatensis 2856 bei der Morton'schen Komposition „*L'homme armé*" (siehe Beilage 8), in welcher sich ja dieses Charakteristikum der „Engländer" bis in das 17. Jahrhundert erhielt[3]). Auch wird von englischen Komponisten oft statt langwieriger Taktvorzeichnungen (oder auch neben solchen) die Setzung von Divisionspunkten zu Anfang der Komposition als bequemste Bezeichnung der Mensurierungsgrundlage gewählt.

---

[1]) Siehe Seite 84, Anm. 3 und 5, Seite 86, Anm. 4 etc.

[2]) Vergleiche Seite 234, Text (No. 4) und Anm. 2.

[3]) Siehe Seite 234 ff.

Aus dem Umstand also, daß in der Mensuralnotenschrift keine Taktstriche gesetzt wurden, darf man keineswegs auf die Unkenntnis des Prinzips derselben schließen, zumal sie in der Tabulaturschrift gewöhnlich waren. Der Grund für die Weglassung einer sichtbaren Mensurstütze, wie es der Taktstrich ist, war die Sparsamkeit. Man staunt, wenn man genauer zusieht, wieviel bei der alten Mensuralschrift auf eine Zeile geht. Aus einer Notenzeile der alten Schrift macht ein Schreiber der jetzigen Zeit vielleicht einige Seiten!

Das mag in Betreff der Notenschrift der britischen Tonsetzerschule genügen.

* * *

Wenden wir uns nun den

rhythmischen Eigentümlichkeiten

der englischen Schule des 15. Jahrhunderts zu, so wäre im allgemeinen auf das häufige Vorkommen kleiner Notenwerte in tonleitermäßigen Passagen hinzuweisen, wie überhaupt bei vielen Stücken das Tempo augenscheinlich recht flott gedacht ist.

Die Konsequenzen, die sich hieraus für das Verständnis jener Äußerungen der Theoretiker ergeben, welche sich mit der „Erfindung der *minima*" wie überhaupt der kleineren Notenwerte befassen[1]), diese Konsequenzen wollen wir späterer Erörterung[2]) vorbehalten.

Nur auf den einen Umstand sei hier hingewiesen, daß nach der Schilderung des Giraldus Cambrensis[3]) die schnellen Passagen ein Charakteristikum der walisischen Volksmusik gebildet haben. Dieses Moment verdient Beachtung. — —

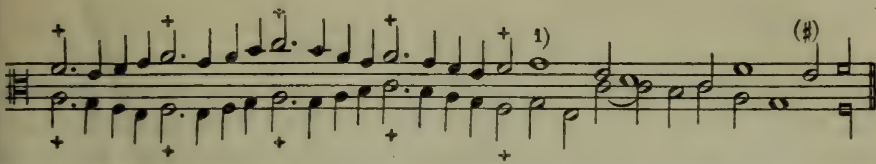
Gerades und ungerades Zeitmaß sind in den Kompositionen der britischen Tonsetzerschule gleichmäßig verteilt. Eine besondere Stileigentümlichkeit der „Engländer" scheint aber die Rhythmisierung



gebildet zu haben. Man findet diesen typischen, markanten Rhythmus überaus häufig, so z. B. auch in einem Stücke des Trient. Kod. 88, fol. 209b, Kat.-No. 348, welchem ein englischer, durch wälische Elemente korrumpierter Text zugrunde liegt. Einige Takte des (scheinbar oder wirklich?) zweistimmigen Stückes zur Probe:

[1]) Admetus de Aureliana in den „*Regulae*" des Robertus de Handlo (Couss., *scr. I*, 397) und Simon Tunstede (Couss., *scr. IV.* 257) schreiben die Erfindung der *notae minoratae et minimae* den Sängern von Navernia (bezw. von Navarino) zu.

[2]) Siehe II. Buch, 4. Kapitel. [3]) Vergleiche II. Buch, 3. Kapitel.

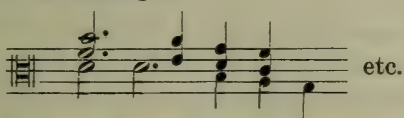


Diese Rhythmisierung tritt uns bekanntlich auch in der Kadenzformel



entgegen.

Zugleich ist dieselbe von eminenter Wichtigkeit für die Nachahmungstechnik, die besonders gegen den Schluß eines Tonstückes zu sich Jahrhunderte lang in jenen Bahnen bewegte, welche Dunstable ihr gewiesen. Man denke nur an die auf S. 165 zitierte Stelle der „*Rosa bella*" (Beilage 1, Takt 46 ff.) und vergleiche damit das ein Jahrhundert spätere Lied „Inspruck ich muss dich lassen" von Heinrich Isaac[2]) mit seinen Nachahmungen:



Welch' unabsehbare Reihe von Beispielen ließe sich da noch heranziehen! Ja, die Bedeutung dieser Rhythmisierung für Nachahmungen ließe sich weit über Mozart[3]) hinaus, bis auf die Technik unserer Tage verfolgen!

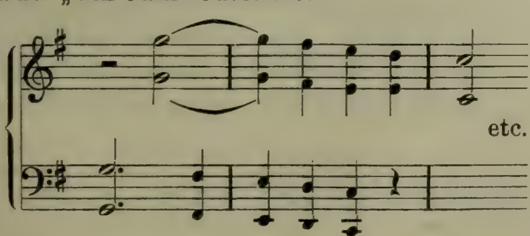
* * *

---

[1]) Man achte zugleich auf die, in den mit + bezeichneten Noten deutlich zutage liegende Dreiklangsbasis $f\ a\ c'\ f'\ a'\ c''$. — [NB. Dieses Stück ist in den eben erschienenen Band der „Denkm. d. Tonk. in Österreich" (Trienter Codices II. Auswahl) aufgenommen worden und scheinen sich die Herausgeber der „Denkmäler" der ihnen von mir mitgeteilen Vermutung walisischer Elemente im Texte dieses Stückes trotz des ungläubigen Kopfschüttelns, welches meine Ansicht zuerst hervorrief, angeschlossen zu haben. (Siehe Revisionsbericht des XI. Bandes der „Dkm. d. Tk. i. Ö." S. 139.)]

[2]) Gedruckt 1539 bei Forster, Tom. I, No. 36; siehe Kade „Die deutsche weltliche Liedweise etc."

[3]) Vergl. z. B.: „Don Juan"-Ouverture:



Was

die Zahl der Stimmen

in den Kompositionen der britischen Tonsetzer des 15. Jahrhunderts anbelangt, so kann man wohl sagen, daß die Dreistimmigkeit überwiegt. Doch muß betont werden, daß ihrer Technik in keiner Weise durch die Dreistimmigkeit eine Grenze gezogen war. Im Gegenteil: auch mehrstimmige Kompositionen zeigen eine staunenswerte Höhe des Tonsatzes, so daß das vermeintliche Hauptverdienst der Niederländer eigentlich illusorisch wird.

Von der Beherrschung der Sechsstimmigkeit z. B., wie sie ja schon der dem 13. Jahrhundert entstammende Kanon „*sumer is icumen in*" zeigt, zeugen u. A. die beiden sechsstimmigen Fassungen der „*Rosa bella*", ein Rondeau „*Tres douls amis*", das durch Lippmann aus dem 1870 verbrannten Straßburger Kodex gerettet wurde[1]), die Gewandtheit in der Behandlung von noch mehr Stimmen verrät ein achtstimmiges „*In Gotes namen faren wir*" im Trient. Kod. 89, fol. 233b, Kat.-No. 667 u. a.

Die letztgenannte Komposition scheint mir übrigens keineswegs das einzige mehr als vierstimmige Stück in den Trienter Kod. zu sein, so daß die diesbezüglichen Ausführungen in der Einleitung der „Dkm. d. Tk. i. Ö." VII nur *cum grano salis* zu verstehen sind. In vielen Fällen zwar, wo mehr als vier Stimmen vorliegen, sind es im Grunde doch nur drei- oder vierstimmige Kompositionen, die mit mehreren Wahlstimmen für Kombinationen verschiedener Stimmgattungen eingerichtet sind. Immerhin könnte ich neben den sechsstimmigen Fassungen der „*Rosa bella*" auch noch andere Stücke der Trienter Kod. namhaft machen, welche mehr als vierstimmig sind. So ist z. B. ein „*Et in terra*" im Trienter Kod. 90, fol. 154b, No. 925, bei welchem drei Stimmen ausgeschrieben sind und die Beischrift tragen: „*Tenores unus post alium X temporibus fugant et superiores* (Denkm.: ‚*superius*') *similiter. Contratenores X temporibus fugando ut supra*" gewiß sechsstimmig.

*

Die Namen der Stimmen scheinen mir irrelevant; höchstens auf die Bezeichnungen *Altitonans* und *Basitonans* (neben *Altus* und *Bassus*), besonders aber auf das häufige „*Concordans*" möchte ich hinweisen.

Der Name *Motetus*, welcher in letzterer Zeit wieder eingehender besprochen worden ist[2]), scheint mir, sofern er eine einzelne Stimme

---

[1]) „*Bulletins de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*" *1869.* Vergleiche Seite 269, Anm. 1 und Literatur II.

[2]) Vergleiche: Meyer, „Der Ursprung des Motetts".

Altitonans, Basitonans, Concordans, Motelus, Treble etc.)

bezeichnet — als Name einer Kompositionsgattung suche ich ihn nicht zu erklären — nur eine Verballhornung des früheren, schon bei Franco („*Compendium discantus*", Couss., *scr. I)* nachweisbaren Terminus technicus „*Medius*" (der englische *Mene-Sight*!) zu sein; hat doch schon Morelot richtig erkannt, daß dieser Name sich hauptsächlich für Stimmen in mittlerer Lage findet, während *Contratenor* für Gegenstimmen in tieferer, *Triplum* für solche in hoher Lage vorkommt[1]). Überdies lehrt auch Johannes de Grocheo[2]), daß der *Motetus* sich stets in der Mittellage zu bewegen und (wie der *Mene-Sight*) mit der Quint einzusetzen habe.

Scheint demnach — entgegen der bisheriger Ansicht — „*Motetus*" mit „*Medius*" zusammenzuhängen, so dürfte umgekehrt die bisher angenommene Identität von „*Triplum*" und „*Treble*" sich nicht ganz aufrecht erhalten lassen.

Daß aus dem Worte *Triplum* das englische „*Treble*" entstanden sei — ebenso wie aus Supremum Sopran — hat wohl eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, ist aber keineswegs erwiesen. Philologische Gründe sprechen vielmehr dafür, daß eine andere Sprachwurzel anzunehmen sei, welche auch in der lateinischen Bezeichnung „*Trebulus*" zum Vorschein kommt. Diese findet sich bei (vermutlich instrumentalen) Stücken des Tr. Kod. 87.

Das betreffende Wort, *Treble* oder *Trebula*, müßte ein Instrument bezeichnen und auf eine altkeltische Sprachwurzel zurückgehen. Hiefür spricht auch eine Stelle in den Annalen des heiligen Ludwig, in welcher die Worte Daniels (Kap. 3, Vers 5): „*In hora, qua audieritis sonitum tubae et fistulae*" folgendermaßen übersetzt wird: „*A oure, que vous orrez le son des Trebles, de frestel*" etc. Berücksichtigt man nun dazu, daß nach du Cange „*Trebula*, gall. *Truble*" in einer *charta ann. 1287 in Chartul. Guill. abb. S. Germ. Prat.; fol. 218v°, col. 2* als „*instrumentum piscatorium*" genannt wird, so scheint es nicht unwahrscheinlich, daß *Trebulus* — die Bezeichnung einer hohen Stimme — zunächst nichts weiter sei als die Fischerflöte, das Englischhorn. Dazu würde es nun ganz gut stimmen, daß *trebolus* als Adjektiv (gall. *trouble*) die Bedeutung von *turbidus* und *turbulentus* annahm[3]), und daß somit der Name *Treble* mit dem Worte *Trouble* der Sprachwurzel nach viel näher verwandt ist, als mit dem Triplum; denn aus *Trebula* wurde später *Trubla*, *Trublia*, und das ent-

---

[1]) „*De la musique au XVe siècle.*"

[2]) S. B. d. I. M. G., I. Jahrg.

[3]) Man braucht nur an den 3. Akt von Wagner's „Tristan und Isolde" zu denken, um sich daran zu erinnern, wie die Fischer- und Hirtenflöte in der Bretagne auch Alarmzwecken diente!

spricht vollkommen den linguistischen Lautgesetzen, während man diesen Zwang antun muß, um aus Triplum *Trebulus* und *Treble* entstehen zu lassen.[1])

* * *

Was nun

die polyphone Satztechnik

selbst anlangt, so interessiert es vor allem, — mag Successiv- oder Simultankonzeption der Stimmen vorliegen — welche Stimme zuerst als Ganzes ins Auge gefaßt war.

Man glaubt insgemein, daß das immer der Tenor war. Das ist aber nicht wahr. Die Regel „*Tenor est vocum rector*" gilt keineswegs ganz allgemein. Es läßt sich vielmehr eine ganze Reihe von Ausnahmen nachweisen, die es neben den Ausführungen der Theoretiker, die sich damit decken, außer Frage stellen, daß die Melodie nicht nur oft im Supremum, sondern bisweilen sogar im Contra gelegen ist.

Ja — in zahllosen Fällen liegt die „Melodie", oder vielmehr liegen die Melodien in verschiedenen Stimmen, indem entweder, wie z. B. in der Messe „*O rosa bella*" No. 2 (s. S. 241—244) Tenor- und Sopranmelodie einer fertigen Komposition gleichzeitig entlehnt, oder mehrere, einander ursprünglich fremde Melodien zusammengeschweißt wurden. So entstanden die oft zitierten Doppellieder, Quodlibets, Fricassés etc. In diesen Fällen behielt gewöhnlich jede Stimme ihren eigenen Text.

Aber auch wenn dies nicht der Fall ist, und wenn es sich nur um die mehrstimmige Komposition eines Textes handelte, verwendeten die Komponisten oft fremde Melodiebestandteile in den Gegenstimmen.

Man sehe nur z. B. in Morton's „*L'homme armé*" (siehe Beilage 8) die Altstimme an! Durch elf Takte ist sie rein harmonische Füllstimme und bringt stets nur die beiden Töne *g* und *d* (Tonika und Dominante), vereinigt mit dem charakteristischen Füllthema *g*-*fis*-*g*-*d*, welches wir aus der „*Rosa bella*" (Beilage 1) Contra, Takt 6—7, kennen.[2]) Da auf einmal rafft sie sich auf, um die Cäsur der Hauptmelodie mit einer eigenen Melodie auszufüllen, die zweifellos einem anderen, volkstümlichen Liede angehört, das sich in seiner ursprünglichen rhythmischen Gestalt also rekonstruieren läßt:

---

[1]) Das Wort „Trubel" findet sich übrigens auch in deutschen Gegenden, wohin es nicht als Fremdwort gekommen sein kann. Es scheint da eine ähnliche Übertragung eines alten musikalischen Fachausdrucks vorzuliegen, wie in *kunterbunt* = Kontrapunkt oder in *pardauz* = *bard'aus,* herzuleiten von dem alten „*barren*" (Sprachwurzel *bard*) = tönen. Siehe Grimm, „Deutsches Wörterbuch".

[2]) Vergleiche Seite 290.

Melodie im Tenor, im Supremum, im Contra.)



Solcher Fälle, die einer Komposition oft einen eigenen Reiz verleihen, ließen sich unzählige anführen.

Dieselben entsprechen durchaus den Forderungen der maßgebenden Theoretiker, von denen z. B. Prosdocimus de Beldomandis die „Intention des Kontrapunkts“ darin sieht, daß „zwei Stimmen ver„schiedene Melodien vortragen, die durch wohlgeordnete Konkor„danzen verbunden sind“.[1])

Wir kommen eben immer wieder auf die fundamentale Bedeutung der Melodie in der „*nova ars*“ heraus.[2])

* *

Wir wollen nun durch einige Beispiele unsere obigen Ausführungen über

die Melodie im Supremum und Contra

näher beleuchten.

Wir dürfen dabei auf die Stelle des Tinctoris, welche Seite 229 ff. besprochen wurde und auf das 6. Kapitel des Mönches Wilhelm verweisen[3]), welches direkt Vorschriften über die Komposition auf Grundlage eines zuerst gemachten Supremums gibt.[4])

Wir können aber auch die Quodlibete mit dem *cantus firmus* „*O rosa bella*“ als Belege für Kompositionen anführen, bei welchen nur das Supremum ein *cantus firmus*, will sagen ein *cantus prius factus*, somit die Grundlage der ganzen Komposition ist und können auch Hert's „*Rosa bella*“-Lied heranziehen, das uns zugleich die Kompositionstechnik auf Grund einer übernommenen Melodie in praxi zeigt.

Wollen wir dieses Lied auch in Bezug auf die Stimmführung näher betrachten!

*

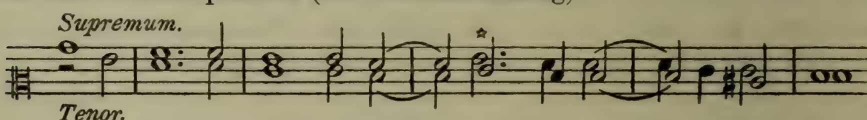
Hert (siehe Beilage 5) übernimmt unverändert die von Dunstable (Beilage 1) [als Gegenstimme zum zuerst fertigen Tenor] frei erfundene Sopranstimme. Die ersten 7 Takte derselben führt er kanonisch in Tenor und Supremum durch, und zwar als Nachahmung im Abstand von $2^1/_2$ *temp.* Der Tenor beginnt, der Sopran ist somit um $2^1/_2$ *temp.* nach, führt aber nun die Melodie ohne die geringste Änderung zu Ende. Der Tenor dagegen macht nach Takt 7 zunächst eine Anleihe

---

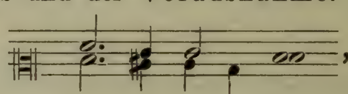
[1]) Couss., *scr. III.* S. 197. [2]) Vergleiche Seite 255 ff.

[3]) Couss., *scr. III.* S. 288 ff. Vergleiche Adler, „Studie zur Gesch. der Harmonie.“ [4]) Vergleiche Seite 186 etc.; 266 oben.

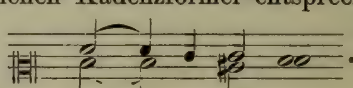
bei Dunstable's Tenor; Hert's Takt 8 ist Dunstable's 2. Takt, sein 9. und 10. der 6. und 7. Dunstable's. Die nun folgenden imitatorischen Einsätze des absteigend zerlegten Dreiklangs sind Dunstable genau nachgebildet. Überhaupt sind solche Nachahmungen im Unison, die nur in der Chortechnik möglich sind und auch da eine gewisse Einförmigkeit zur Folge haben, ein Charakteristikum jener Zeit; sie werden besonders bei Quinten- und Dreiklangthemen und zwar in den allerkleinsten Entfernungen mit Vorliebe angewendet. (Man vergleiche z. B. Morton's „*L'homme armé*" [Beilage 8], Takt 3/4, 14/15 etc.) Von Takt 16 ab zeigt sich bei Hert das Überwiegen der Faulxbourdon-Technik, derzufolge Tenor und Supremum längere Zeit hindurch in Terzen fortschreiten. Dabei sind die Stimmkreuzungen zu beachten, die, wie z. B. in Takt 19, den Zweck haben, daß der Tenor stufenweise abwärts schreitend den Schlußton erreiche.[1]) Diese Kreuzungen finden regelmäßig schon in der *Antepenultima* der Kadenz (oder noch früher) statt, was genau den Vorschriften des Mönches Wilhelm entspricht, der im VI. Kapitel (s. Adler, „Studie zur Gesch. d. Harmonie") ausdrücklich vorschreibt, bei einer Komposition, deren Grundlage ein *cantus prius factus* im Sopran sei, habe der nachkomponierte Tenor *(secundus supranus)* beliebig viele Unterterzen zu nehmen, die beiden letzten Töne vor der Schlußnote solle man aber in die Oberterz setzen.[2]) Man vergleiche diesbezüglich Takt 17—20 von Hert's Komposition (* = Stimmkreuzung):



Hier ist zugleich der letzte Takt überaus interessant für die Geschichte des Vorhalts und der Vorausnahme: Aus der Form



wie sie der ursprünglichen Kadenzformel entsprechen würde, wird



[1]) Das stufen-(sekunden-)weise Abwärtsschreiten zur *Finalis* ist ein regelmäßiges Kennzeichen des Tenors. Jede echte Monodie wird durch diesen Finalsekundschritt charakterisiert.

[2]) „ . . . *facias tertias bassas quatuor vel quinque vel sex, secundum quod tibi placuerit; sed facias, quod antepenultima et penultima, si descendunt. sint tertie alte; ultima vero sit unisonus.*"

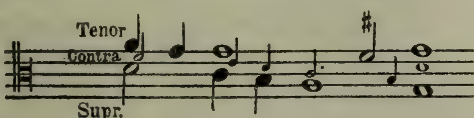
ad exempl.: Die Komposition Hert's [s. Beilage 5].)

So wird die Verdrängung der „britischen" Kadenz von großer Bedeutung für die Technik des Vorhalts und der Vorausnahme.

Von Takt 22 an ahmt Hert's Tenor den Sopran in der Entfernung von 1 *temp.* nach. Inzwischen übernimmt der Contra die Parallelterzen mit dem Supremum, um sie aber alsbald wieder an den Tenor abzugeben und selbst entweder in Parallelsexten einherzuschreiten oder andere harmonische Füllung zu bieten. Interessant ist der Halbschluß in Takt 28. Da der Sopran abwärts zum Schlußton geht, somit eigentlich Tenorfunktion hat, geht der Tenor ausnahmsweise aufwärts. So etwas ist aber nur bei einem Halbschluß möglich, beim Ganzschluß macht selbstverständlich der Tenor wieder den unerläßlichen Sekundschritt abwärts zur *Finalis.*

Gewiß nicht bedeutungslos (sondern im Grunde auf eine den Sight's verwandte Praktik zurückgehend), sind die Schlüsseländerungen in Takt 30, denen zufolge alle drei Stimmen dieselben Noten haben, aber mit verschiedenen Schlüsseln so lesen, daß ein Dreiklang resultiert. Die Schlüsseländerung ist umso auffallender, als nun der Tenor im Sopran(!)schlüssel steht — ein ziemlich seltener Fall.

Im weiteren Verlauf nimmt nun der Tenor die Tonleiterpraktik auf und überläßt wieder dem Contra die Terzenbegleitung. In Takt 32 ergibt sich eine Kadenz, bei welcher der Tenor die Rolle des Soprans und dieser die Rolle des Tenors übernimmt, ein öfter vorkommender Fall, den sogar der Mönch Wilhelm ausdrücklich erwähnt:[1])



Überhaupt arbeiten die Komponisten jener Zeit sehr viel mit gleichen Stimmen, so daß wiederholt eine und dieselbe Stimme bald die höchste, bald die tiefste ist. Auf den Stimmumfang des Sängers wird dabei allerdings oft wenig Rücksicht genommen, doch gehören übermäßige Anforderungen zu den Ausnahmen.

Im weiteren Verlaufe nimmt Hert's Tenor wieder das Terzieren auf; Takt 50/51 gibt es noch eine Nachahmung *ad minimam,* worauf die Dunstable's Ritornell (Tenor Takt 9/10) entlehnte Phrase *ē g a g* zum Abschluß verwendet wird.

*

Solcher Beispiele, in welchen die Melodie, will sagen, der *cantus prius factus* im Sopran liegt, ließen sich leicht noch mehr beibringen.

---

[1]) Adler „Studie zur Gesch. d. Harm." S. 24, Riemann „Gesch. d. Musikth." S. 293. Vergl. S. 302 (Text und Anm. 2) dieses Buches.

Seltener sind schon Kompositionen, in welchen die Melodie im Contra liegt.

Einen solchen Fall bildet z. B. das „*Officium super o rosa bella*“ (Trient. Kod. 90, fol. 420b ff.), in welchem der Contra, der als solcher ausdrücklich bezeichnet ist, Dunstable's Sopranmelodie fast ohne Änderungen übernimmt. (Vergleiche Seite 245 bis 249 und Beilage 9.)

Ein Analogon hiezu bildet die Messe „*Sig, säld und heil*“ im Trienter Kod. 91, fol. 216b ff., Kat.-No. 1338—1342.[1]) Hier erscheint im *Kyrie* und *Gloria* die Melodie im Tenor, im „*Credo*“ wird sie als *fuga unius temporis* von Supremum und *Contra bassus* durchgeführt; im „*Sanctus*“ singt sie der *Contra bassus* allein in der allertiefsten Lage (eine Oktave tiefer als früher der Tenor); im „*Agnus*“ erscheint die Melodie ähnlich wie im „*Credo*“ im Sopran und *Contra bassus*.

*

Solchen Beispielen aus der Praxis halte man nun die von uns auf Seite 229 ff. besprochenen Ausführungen des *Tinctoris* in seinem „*Proportionale musices*“ gegenüber. Es ergibt sich, daß Theorie und Praxis übereinstimmend die Durchbrechung der früheren Generalregel: „*Tenor est vocum rector*“ beweisen.

Mit dieser Erscheinung, daß der Tenor nicht immer der Träger der Melodie ist, sondern diese Funktion oft an eine andere Stimme abgibt und selbst kontrapunktiert, geht es natürlich Hand in Hand, daß der Tenor sich nicht auf jene lang ausgehaltenen Pfundnoten beschränken kann, welche ihm ursprünglich den Namen gegeben haben (*Tenor* von *tenere* = aushalten)[2]), sondern auch selbst reicher figuriert werden muß.

Diese Figurierung des Tenors war den Theoretikern zunächst ein Gräuel; denn sie stand mit der ganzen Theorie der früheren Zeit und mit allem, was nach „römischem Kurialgebrauch“ und nach „französischer Schule“ für sogenannte „Kunst“ galt — d. h. priviligierte Schablone war — im krassesten Widerspruche. Hören wir nur, was die angeblich[3]) von Simon Tunstede (1351) herrührenden „*Quatuor Principalia Musicae*“ darüber vorschreiben, wie der Tenor nach der „Kunst“ auszusehen habe:[4])

---

[1]) Vergleiche Seite 236.

[2]) Ob diese Namenerklärung auch wirklich richtig ist, soll nicht untersucht werden. Jedenfalls ist sie sehr wohl möglich und entspricht historischen Tatsachen.

[3]) Die *Explicatio* des Traktates (Couss., *scr. IV.* S. 298) läßt begründete Zweifel an der eigenen Autorschaft des Tunstede zu.

[4]) Diese Stelle ist von Nagel („Gesch. der Musik in Engl.“, I. Bd. S. 63) mißverstanden und zum Teil falsch interpretiert worden (insbes. bezüglich des „*pronuntiare triplum in tenoris voce*“); es scheint daher um so mehr geboten, dieselbe wieder zur Sprache zu bringen.

Liber Quartus.
Capitulum XLIV.[1])
Modus pronuntiandi tenorem secundum artem.

Sciendum est secundum Curiam Romanam et Francigenos et omnes musicales cantores, quod tenor, qui discantum tenet, integre et solide pronuntiari debet et in mensura, ne supradiscantantes dissonantiam incurrunt; et hoc ratio exigit, nam . . .[3]) *super instabile fundamentum stabile edificium construi non potest, sic nec super instabilem tenorem vix sine dissonantia discantus pronuntiari potest.*

In motetis quippe et rondellis, et etiam in aliis cantilenis, tenor, prout figuratur, pronuntiari debet.

Tamen non est contradicendum tenorem pronuntianti et pulchras ascensiones et descensiones facienti, quando sentit se discantum non impedire, sed potius commendandum . . .[4]); *hoc enim habere oportet tam ex usu, quam ex scientia, (et e contrario).*

4. Buch.
44. Kapitel.
Die Art eines kunstgerechten Tenorgesanges.

Es gilt als Regel gemäß der römischen Kurie, den französischen und allen andern „musikalischen" Sängern, daß der Tenor, welcher den Diskant trägt *(tenet)*[2]), unfloriert, in ruhiger Schwere und in richtiger Mensur (d. i. die einzelnen Töne genug lang aushaltend) zu singen ist, damit nicht die darüber Diskantierenden auf eine Dissonanz stoßen. Das erfordert ja die Vernunft. Denn über einem wackeligen Fundament läßt sich kein standfestes Gebäude errichten. Ebenso läßt sich auch über einem wackeligen Tenor wohl schwerlich ohne Dissonanz ein Diskant singen (ein mehrstimmiger Gesang ausführen).

In Motetten freilich und in Rondellen und auch in anderen (weltlichen) Kantilenen ist der Tenor zu singen, wie er eben geschrieben steht.

Indessen braucht man es dem Sänger des Tenors nicht gerade zu verbieten, — (auch auf eigene Faust [ohne Vorschrift]) — schöne Figurierungen aufwärts und abwärts zu machen, sobald er merkt, daß er den Diskant nicht hindere; aber empfehlenswerter ist es doch . . . (dies zu unterlassen) . . .; denn dazu ist ebenso Übung wie Wissen nötig.

---

[1]) Couss., *scr. IV.* S. 295a.
[2]) *tenere = sustinere.*
[3]) Ergänze: *sicut.*
[4]) Ergänze: *id omittere* oder *id non facere.*

Sunt itaque[1]) *nonnulli cantores in aliquibus mundi partibus,*[2]) *qui musicae naturam pervertunt, facientes de acumine fundum; hoc namque faciunt pronuntiando triplum in tenoris voce, et hoc tam in motetis quam in discantu.*

Es gibt aber einige Sänger in gewissen Teilen der Welt[2]), welche die „Natur" der Musik auf den Kopf stellen, indem sie das Dach zur Grundlage machen; und zwar dadurch, daß sie die Triplumfigurierung in der Tenorstimme anwenden, und das ebenso in Motetten (fertigen Kompositionen, „*res factae*") als im Dechant (Steggreifkontrapunkt, „*cantus supra librum*").

In reputatione autem illorum nullus videtur scire tenorem cantare, qui eum non frangat et dilacerat. Isti non sunt cantores musicales, qui secundum artem et rationem modulantur, sed potius dici possunt cantores ministrales, qui non secundum artem, sed usum canunt.

Nach dem Dünkel jener Leute aber scheint keiner einen Tenor singen zu können, der ihn nicht figuriert und zerreißt. Jene Menschen sind keine „musikalischen" Sänger, die nach — (kurial privilegierter) — „Kunst" und „Vernunft" modulieren, sie können vielmehr den Minstrels(!!) zugezählt werden, die nicht nach Kunst, sondern nach Übung singen.

Mit Tunstede halten es auch noch die späteren Theoretiker konservativer Richtung. Auch sie sehen die Hauptaufgabe des Tenors im „*tenere*", im Aushalten.

Anders die Komponisten der englischen Schule. Ihre Kompositionstechnik ist im Grunde diejenige, welche Tunstede die Technik der Minstrels nennt und deren Erfindung er den Sängern in einem gewissen „Teil der Welt" zuschreibt, womit er niemand anders meinen kann als seine Nachbarn in Wales.

Unsere Konjektur, welche die „englische Komponistenschule" und deren Reform des Tonsatzes an die englischen Minstrels anknüpft und in Rückverfolgung der geschichtlichen

---

[1]) Vermutlich einer der zahlreichen Lesefehler Coussemaker's (statt *autem*).

[2]) Wo in aller Welt?! — Die „*Curia Romana*" und die „*Francigeni*" sind ausdrücklich ausgeschlossen, die Engländer können nicht gemeint sein, da der Verfasser selbst ein Engländer ist. Bleiben — die Walliser; daß der Verfasser an diese denkt, geht auch daraus hervor, daß er selbst in Bristol lebt, das zwischen Wales und Cornwales gelegen ist. Die Schnelligkeit der Figurierung in allen Stimmen nennt schon Giraldus Cambrensis als eine Eigentümlichkeit des keltischen Volksgesanges. Vergl. II. Buch, Kap. III.

Entwicklung nach Wales führt[1]), findet also hier durch einen einwandfreien Theoretiker, der in Wales gelebt hat, ihre Bekräftigung.

Es sind die von Coussemaker *trouvères-harmonistes* genannten weltlichen Kontrapunktisten, die „*cantores ministrales*" des Tunstede (im Gegensatz zu den „*cantores musicales*"), die britannischen Minstrels des „*rutilans chorus*"[2]), die berühmten britannischen Harfner (die „*harpeurs*" des Martin le Franc!)[3]) deren Errungenschaften die englische Reformschule fortführt und verbreitet.

Wohl achten die „Engländer" noch unter Umständen alte Regeln, nicht wegen ihres Alters allerdings, aber wegen ihres Wertes. Im allgemeinen aber können wir sagen, gibt es für sie keine starre, unverrückbare Form, welche die kompositorische Tätigkeit einengt.

Für sie war weder der Tenor der rituell formulierte und dogmatisch unverletzliche Papst unter den Stimmen des Tonsatzes, noch war eine andere Stimme einem starren Gesetz unterworfen: die englischen Ketzer[4]) anerkannten weder Papst noch Dogma und entthronten auch das kompositionstechnische Papstregime der gregorianischen Tenorweisen. Und so brachten denn die englischen Tonsetzer den Geist der Freiheit in die Praxis des Tonsatzes: Die Stimmen wurden gleichberechtigt.

* *

Damit sind wir bei dem hervorragendsten Charakteristikum der „britischen Schule" angelangt, jenem weltbewegenden Faktum, welches die Abgrenzung dieser Tonsetzergruppe gegenüber der vor ihr, d. h. vor ihrem Triumph liegenden Zeit ermöglicht:

Es ist, wenn ich so sagen darf: die Freigeistigkeit im Tonsatz, die geistige Freizügigkeit der Stimmen, das Abstreifen eines den eigenen Geist und das eigene Ohr verleugnenden Buchstabenpietismus. Es ist ein ewiger Markstein der Kulturgeschichte, eine bahnbrechende und epochale Neuerung, welcher der konstante Aufschwung der Tonkunst seit jener Zeit zuzuschreiben ist: es ist die Gedankenfreiheit im Reiche der Töne.

Diese Errungenschaft zeigt sich nicht nur darin, daß die „Engländer", wie Martin le Franc sich ausdrückt, „den Baß und den Sopran", d. h. alle Stimmen in gleichberechtigter Weise, „mit Finte, Pause, Mutation" setzten, d. h. mit allen kompositorischen Freiheiten be-

---

[1]) Siehe Kapitel III und IV. [2]) Siehe Seite 87 ff.

[3]) Siehe Seite 122/123, 259 und 273.

[4]) Ketzer! Was anders könnte denn Martin le Franc unter den „Rebellen" (s. Seite 111, „*Tu as bien . . .*" drittletzten Vers) meinen?!

handelten, sondern insbesondere auch darin, daß selbst in der polyphonen Kirchenmusik der ehedem streng rituelle Tenor sich seiner Bande entledigte.

Auch er, dem früher durch die Fessel

„*Basis aurea tenorum*
„*Est quem fovet curia*“[1])

die erbliche Belastung einer liturgisch-dogmatischen Schablone an die Stirn geschrieben war, wurde nunmehr der freien kompositorischen Erfindung und Behandlung anheimgegeben.

Der Ritualgesang, wie ihn die Kurie pflegte, wurde aus seiner dominierenden Stellung verdrängt und ebenso frei wie die kontrapunktischen Gegenstimmen durften die englischen Komponisten auch den Tenor behandeln und in jenem Tone schreiben, in welchem die Weisen ihrer Vorgänger, der *Trouvères-harmonistes*, der Minstrels und Spielleute gehalten waren, jene Lieder, die gar bald, nachdem sie erfunden, im Volksmunde lebten und sich verbreiteten. Auf diese Weise wurde zugleich das frühere Prinzip der sukzessiven Stimmenkonzeption erschüttert.

*

Von den britischen Tonsetzern wurden also nicht nur die gregorianischen Melodien beliebig umgemodelt, an ihrer Statt wurden vielmehr auch neue Melodien als Messentenore[2]) eingeführt, Melodien, welche der „römischen“ Kurie und den „*Francigeni*“ geradezu ein Schnippchen schlugen und eben jenen Geist atmeten, den man früher in Bann und Acht getan.[3]) Es waren Weisen im alten Spielmannston, im Volkston, Lieder, die einer Musikpflege entstammten, welche nie nach Musikregeln der Kirche gefragt hatte[4]), somit Melodien, welche die Kirchentöne über Bord warfen.[5])

Schleppt sich auch der Name der **Kirchentöne** und der Versuch der Theoretiker, mit denselben weiterzuwirtschaften, noch fast zwei Jahrhunderte weiter, wir dürfen ruhig behaupten: *In praxi* sind sie seit der britischen Tonsetzerschule und ihrer auf der Kunst der weltlichen Musiker fußenden Musikreformation bedeutungslos und ihre scheinbare Be-

---

[1]) Aus einer dreistimmigen Motette des *Cod. 37 liceo mus.* zu Bologna, mitgeteilt von Coussemaker in „*Les harmonistes du XIVe siècle*“.

[2]) Vergleiche Seite 255 ff. und 317.

[3]) Siehe die Bulle „*Docta Sanctorum*“ Papst Johann XXII., Seite 1, Anm. 1. Vergleiche II. Buch, 1. Kapitel.

[4]) Der erste, der dies richtig erkannte, war Coussemaker. Vergl. Seite 327, Anm., 4, sowie das I. Kapitel unseres II. Buches. [5]) Vergl. Seite 256/257.

deutung im 16. Jahrhundert beschränkt sich lediglich auf die Charakterisierung der Tonhöhe und einzelner, ihnen eigentlich erst nachträglich supponierter, harmonischer Erscheinungen.

*

Wir werden hierfür die Beweise erbringen. Vorausschicken aber möchten wir die Warnung, nicht den Namen mit der Sache zu verwechseln:

So wenig wir uns nämlich durch die verschobenen Ansichten des Mittelalters bestimmen lassen dürfen, an eine wirkliche, unveränderte Fortdauer des römischen Kaiserreiches bis in die Neuzeit zu glauben, ebensowenig können wir ein wirkliches Fortleben der Kirchentöne seit der volksliedmäßigen Polyphonie der „Engländer" gelten lassen. Es ist der Name, welcher sich erhält und welchem die Reverenz erwiesen wird; es ist das Wort, mit dem sich trefflich streiten läßt. Aber es ist keine selbstherrliche Macht, durch welche der römische Kaiser im Mittelalter und der Neuzeit gebietet; es ist seit Anfang des 15. Jahrh. keine Kompositionsmacht mehr, die in den römischen Kirchentönen liegt.

Und gleichwie die alte Idee der Volksherzoge sich zur Landeshoheit auswächst und schließlich das heilige römische Reich überdauert, so wächst aus dem alten Volkston die moderne Tonalität hervor, so steigt das volksmäßige Lied zum Fundament der Tonkunst empor und überdauert die heiligen römischen Kirchentöne, ja, ist gleich jenen Landesfürsten schon längst der eigentliche Herr, als die heilige römische Majestät, dort des Kaisers, hier der Kirchentöne, nur mehr ein Schattenbild, eine imaginäre Größe darstellt, die zwar gesalbt und gekrönt, sonst aber — machtlos ist.

Ja, diese Parallele zwischen dem römischen Kaisertum und den römischen Kirchentönen läßt sich noch weiter verfolgen:

Denn sollte man nicht glauben, daß nach dem westfälischen Frieden, in welchem durch das den Reichsständen zuerkannte Recht der Landeshoheit mit der Befugnis, Bündnisse mit fremden Mächten zu schließen, der Kaiser als der überflüssigste Mensch im Reiche hingestellt wurde, daß nun, sage ich, die Kaisermacht so gut wie von selbst aufhört?

Gewiß; das Faktum vollzieht sich auch. Was aber geschieht *pro forma?* Das Gegenteil: die Zahl der Kurfürsten wird vermehrt.

Analogon: Sollte man nicht glauben, daß nach der britisch-belgischen Polyphonie, in welcher sozusagen jede Volksmelodie die tonale, harmonische und rhythmische Landeshoheit und im Rahmen der Doppellieder, Quodlibete etc. das Recht erhielt, mit jeder anderen Melodie ein kontrapunktisches Bündnis zu schließen, sollte man nicht glauben, daß

nach dieser Entthronung der alten Tonalitäten die Macht der Kirchentöne von selbst aufhört?

Gewiß; das Faktum vollzieht sich auch. Was aber geschieht *pro forma?* Das Gegenteil: Glarean vermehrt die Zahl der Kirchentöne! ...

* * *

Es liegt auf der Hand, daß die von Glarean neu anerkannten Tonalitäten nicht von ihm geschaffen wurden. Denn die Theorie hat nie etwas geschaffen und kann nie etwas schaffen; sie verhält sich nur zur Kunst wie die Physik zur Natur. Was Glarean in der Theorie tat, das muß sich in der Praxis schon mehr wie ein Jahrhundert früher vollzogen haben, wenn selbst Glarean, der im übrigen fast ultrakonservativ ist (!), die theoretische Existenzberechtigung der „neuen" Töne, nämlich des von ihm sogenannten jonischen (C dur) und äolischen (a moll), zu verfechten sich entschloß.

Wer ist also der Bahnbrecher, der diesen Tönen in der Praxis zur Geltung verhalf?

Das ist Dunstable und seine Schule: In den Kompositionen derselben läßt sich sowohl der moderne Dur-, als der moderne Mollcharakter nachweisen. Ja, mit den alten Kirchentönen, der „goldenen Basis der Tenöre"[1]) ist bei Dunstable so endgültig gebrochen, daß sogar die größere Hälfte aller seiner Kompositionen in jener Tonart steht, die, theoretisch erst seit Glarean akkreditiert, dem Ritualgebrauch der Kirche vollkommen fremd, ja geradezu als lasciv in Verruf erklärt war: der sogenannten jonischen. Man nehme Stainer's Verzeichnis der Kompositionen Dunstable's her[2]) und man findet unter 46 Stücken — 33 in der jonischen, d. h. der **modernen Durtonalität** (und zwar 16 in C dur, 17 in F dur). Der Rest steht bis auf wenige Ausnahmen in modernem Moll.

Letzteres soll uns erst später beschäftigen, da man bei den Oktavengattungen g und d, welche da besonders in Betracht kommen, vielleicht doch Gründe für eine im Wesen festgehaltene Kirchentonart ins Treffen führen kann.

Für den „*Jonicus*" aber wird dies nicht gut möglich sein und es fragt sich daher: Wo ist der **Ursprung** dieser in den gregorianischen Kirchentönen — wenigstens in jener Form, wie sie die Theorie des späteren Mittelalters festhielt — nicht begriffenen Tonalität zu suchen?

*

[1]) Siehe S. 324 oben. [2]) S.-B. der I. M. G., II. Jahrg., S. 1—16.

Die Antwort ist nicht schwer zu geben. Denn einerseits weist Glarean selbst — und das gleiche tut Zarlino[1]), ja schon Aegidius de Murino (ca. 1400)[2]) — auf den Tanz, somit auf Volksweisen, welche regelmäßig getanzt wurden, als den Ursprung des *Jonicus* hin und erzählt ausdrücklich, daß die **Instrumental**musiker (speziell die Spieler des Trummescheit) nur den *Jonicus* und *Hypojonicus* zu spielen pflegen[3]). Andererseits aber hat bereits Coussemaker auf Grund eingehender Studien richtig erkannt, daß die Vulgärmusik schon in den frühen Jahrhunderten des Mittelalters ihre eigene Tonalität besaß, die „sich sehr der Tonalität der modernen Musik näherte „und von derjenigen der Kirchentöne durchaus verschieden war." [4])

Die Behauptung Coussemaker's läßt sich heute auch theoretisch als unanfechtbar richtig nachweisen; denn Johannes de Grocheo (S. B. der I. M. G., I. 65 ff.) sagt ausdrücklich, daß für die weltliche Musik — und diese setzen die Engländer fort — die Kirchentöne keine Anwendung finden *(„**Non enim per tonum** (scil. Gregorianum) **cognoscimus cantum vulgalem,** puta cantilenam, ductiam, stantipedem“).* Das gleiche sagt Johannes Gallicus von der gesamten Figural- und Mensuralmusik aus. Man sehe seine Worte neben denjenigen Grocheo's am Kopfe dieses Kapitesl (S. 253).

---

[1]) Zarlino sagt in den *„Istitution iharmoniche“* (1558) S. 411, daß die meisten *Balli* und *Danzi* seiner Zeit in **C dur** stehen, weshalb man diese Tonart den *Modo lascivo* nenne.

[2]) Aegidius de Murino sagt im *„Tractatus cantus mensurabilis“* (Couss., *scr. III.* S. 124) der *Rondellus* habe im 1. Teil einen Halbschluß *(apertum)* und zwar müsse das, wenn das ganze Stück in *Ut* schließe, die Decim und wenn das Stück in *La* schließe, die Quinte sein, im 2. Teil folge dann ein Ganzschluß *(clausum).* — Ob Riemann nicht zu weit geht, wenn er („Gesch. der Musikth.“ S. 209) *Ut*=*c*, *La*=*a* setzt, möchte ich dahingestellt sein lassen; *ut* kann ja ebenso *c* als *f* als *g*, *la* ebenso *a* als *e* als *d* sein. Ersteres repräsentiert somit die Dur-, letzteres die Molltonarten; deren Gegeneinanderstellung ist aber jedenfalls bei Murino zu beachten.

[3]) *„Dodecachordon“*, (1547) übersetzt von Bohn (siehe Literatur I) S. 37.

[4]) *„Histoire de l'harm. au moyen âge“, pag. 95: „Nous avons déjà fait voir plus haut, qu'l existait, à une époque reculée du moyen âge, une „musique vulgaire“ qui différait du plain-chant par le rhythme et la mesure. Ce point n'était pas le seul, qui la distinguât du chant ecclésiastique; elle en différait encore par sa tonalité. La tonalité de la „musique vulgaire“ se rapprochait beaucoup de la tonalité de la musique moderne; elle en est, suivant nous, l'origine. Tous les auteurs, qui ont parlé de la musique au moyen âge, ont pensé, que les chants populaires et profanes du moyen âge étaient basés sur la tonalité du plain-chant. C'est une erreur, que nous avons nous-même partagée, mais dont nous sommes revenu après un examen plus approfondi des mélodies de ce temps.“* — Vergl. unsere Ausführungen auf Seite 257 ff.

Die dort wiedergegebenen Zitate können mit nicht genug Nachdruck hervorgehoben werden; denn sie beweisen zur Evidenz, daß es historisch vollkommen falsch ist, auf weltliche Musik, sei es welcher Art immer, die Prinzipien der Kirchentöne anwenden zu wollen. Zugleich geht aus denselben auch hervor, daß die Kompositionen der „Engländer" (welche ja, wie gesagt, die Technik der weltlichen Musik fortsetzen, deren Tonalität sie auch der Kirchenmusik zuführen), aus dem Rahmen der Kirchentöne herausfallen und durchwegs nicht „*per tonum*" d. i. nach den Kirchentönen beurteilt werden dürfen.

Mit der englischen Tonsetzerschule verschwindet eben der alte, durchgreifende Systemunterschied zwischen weltlicher und kirchlicher Musik, endet der große, kulturgeschichtlich bedeutsame musikalische System- und Ideenkampf des Mittelalters: er endet mit der Rezeption des Volksliedes in die Kirche.[1])

*

Ich sage also: Die Tonalität der aus der „englischen Schule" hervorgegangenen Kompositionen durchbricht die Kirchentonschematik und wirft die alten Unterschiede über den Haufen. Mit dieser Erscheinung geht eine zweite Hand in Hand: Das Durchbrechen der starren Diatonik, die reichliche Anwendung der chromatischen Alterationen *(Musica ficta)*.

Auf diese weist bekanntlich Martin le Franc ausdrücklich hin, indem er als Charakteristikum der „englischen Schule" die für ihn, den Kleriker, neuartige Anwendung der *fainte (= musica ficta)* in hohen und tiefen Stimmen betont.

Diese Begleiterscheinung der außerkirchlichen Tonalität hebt aber auch Eberhardus Cersne in seinen „Minneregeln" ganz besonders hervor, indem er von der „*bardunen chôr mit ihren semitonien*" spricht.

Die Chromatik wird uns weiterhin zu beschäftigen haben. Hier möchten wir nur noch darauf hinweisen, daß nach den übereinstimmenden Äußerungen aller Theoretiker, z. B. des Anonymus 4 (in Couss. *scr. I)*, des Anonymus II (ebendaselbst), des Prosdocimus de Beldomandis (Couss. *scr. III*, 199), des Philippus de Vitry, des Johannes de Muris (4. Buch des „*Speculum musicae*" *Cap. XLVI)* u. a.[2]) die *Musica ficta* stets mit der **Instrumental**musik in direkte, kausale Verbindung gebracht wird.

---

[1]) Vergleiche im IV. Kapitel Seite 108 ff.

[2]) Vergl. den Aufsatz von Dr. Robert Hirschfeld „Notizen zur mittelalterl. Musikgeschichte" in Mon. f. Mus., XVII. Jahrgang, S. 61 ff.

Daraus ergibt sich mit Bezug auf die Chromatik der „Engländer“, daß deren Kompositionstechnik an die frühere Instrumentalpraxis anzuknüpfen ist, auf welche mit Rücksicht auf die durch Glarean verbürgte Bevorzugung von C dur seitens der Instrumentenspieler, auch die Lieblingstonalität der „Engländer“ (s. Seite 326) hinweist.

Beides aber bestärkt neuerdings mit inneren Gründen die in einem vorigen Kapitel[1]) durch historische Tatsachen belegte, ungemein hohe Wahrscheinlichkeit, daß die englischen Minstrels und britannischen Harfner[2]), vor allem aber der wälische *„rutilans chorus“*[3]) den Grundstock der britischen Komponistenschule des 15. Jahrhunderts bilden.

* * *

Was nun **die Molltonarten** in den Kompositionen der „britischen Schule“ betrifft, so müssen wir zunächst eine merkwürdige Erscheinung zur Sprache bringen: das seltsame Vorherrschen von **G moll.**[4])

Diese Bevorzugung, die ich unzweifelhaft zu erklären außer stande bin, die aber wahrscheinlich mit der fundamentalen Bedeutung des Γ, das ja der ganzen Skala im Munde der Romanen den Namen gab *(gamme!)*, zusammenhängt,[5]) — vielleicht auch auf die Bedeutung von G moll als der ersten Kreuzungsstation von ♯ und ♭ zurückzuführen ist, — finde ich um so merkwürdiger, als Arnold, (dessen Deutschtümelei schließlich doch von der ganz richtigen Erkenntnis ausging, daß das hauptsächliche Element des musikalischen Fortschritts im 15. Jahrhundert kein romanisches war), in seiner „Preisschrift über Rhythmik und Tonalität der altdeutschen Volksweisen“[6]) zu der Erkenntnis kam, der altdeutsche epische Volkston habe bloß eine einzige Tonart gekannt, nämlich G moll.

Und doppelt merkwürdig finde ich es da, daß nicht nur unser ältestes deutsches Volkslied, das Hildebrandtlied, sondern auch ein ver-

---

[1]) Siehe IV. Kapitel, Seite 101 ff.

[2]) Vergleiche die Worte Martin le Franc's auf Seite 273: *Harpeurs!*

[3]) Siehe Seite 87 ff.

[4]) Man vergl. unsere Beilagen, das thematische Verzeichnis der Kompositionen Dunstable's von Stainer (S. B. d. I. M. G., II. 1 ff.), die Notenbeispiele des Mönches Wilhelm (Couss., *scr. III.* oder Adler „Studie etc.“) über die *„modi“* der Engländer etc. etc.

[5]) Die Anfügung des Γ an die Skala scheint mir schon eine Konzession der Kirche an die weltliche Musik gewesen zu sein, in welcher das Γ für die Instrumentenstimmung gewiß große Bedeutung hatte.

[6]) Vergl. seine Ausführungen in Chrysander's „Jahrb. f. mus. W.“ II. Jahrg., S. 31. — Vergl. auch Chrysander „Über die Molltonart in den Volksgesängen etc.“ (Siehe Literatur I.)

mutlich auf bardischen Ursprung zurückzuführendes, jedenfalls sehr altes keltisches Druidenlied, das Prof. Fleischer in seinem Aufsatz „Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft“ zur Sprache bringt,[1]) in modernem G moll steht. Noch merkwürdiger vollends ist es, daß noch heutzutage kymrische und bretonische Volkslieder sich vorzugsweise in G moll, beziehungsweise G moll-dur (Strophe: moll, Refrain: dur), bewegen.[2])

*

Es handelt sich nun darum zu zeigen, daß wir es in den Kompositionen der „britischen Schule“ wirklich mit modernem G moll und nicht etwa mit dem mixolydischen oder transponierten dorischen Modus der Kirchentonalität zu tun haben.

Dieser Beweis ist als erbracht zu betrachten, wenn wir das Vorkommen von ***fis* und *b*** nebeneinander nachweisen können. Diese beiden Töne nebeneinander in einer und derselben Skala ergeben nämlich den von den Theoretikern für „unmöglich“ erklärten und demgemäß sehr scharf verpönten Schritt der verminderten Quarte.

Den Kirchentönen ist dieser vollkommen fremd, in der modernen G moll-Tonalität dagegen ist er die landläufigste Phrase, um vom Leitton *(fis)* auf den Vorhalt der Sext *(b)* des Dominantklanges zu gelangen und von diesem durch zwei Stufen absteigend die Tonika als *finalis* zu erreichen.[3])

Deshalb konnte sich nun z. B. Ambros, der natürlich das 16. Jahrhundert noch ganz im Bann der Kirchentöne wähnte, nicht genug darüber wundern, in den Kompositionen des Engländers Thomas Tallis († 1585) den eigenartigen Zug zu entdecken, daß eben dieser zu jener Zeit noch scharf verpönte Tonschritt der verminderten Quarte den charakteristischen und sehr schönen Grundzug des Themas in der Motette „*Hare the voyce and prayer of thy servaunts*“ bilde.[4]) Wie hätte Ambros gestaunt, in einer mehr als 150 Jahre älteren englischen Komposition

---

[1]) S. B. d. I. M. G., I. Jahrg., S. 1.

[2]) Zufällig hörte ich dieser Tage einige „*Chansons de Bretagne*“ des bretonischen Barden Theodore Botrel (harmonisiert von E. Feautrier) — die Pariser „Straßen“-sängerin Md. Buffet singt dieselben auf ihrer Tournée durch Deutschland — und fand obige Erfahrung über die Tonalität der bretonischen Weisen abermals bestätigt. Man betrachte z. B. die interessante *chanson des pêcheurs d'Islande „La Paimpolaise“*. [Erschienen im Verlag G. Ondet, Paris Faubourg St. Denis 83.] Dieselbe beginnt in G moll (mit dem aufwärtszerlegten Dreiklang! — vergl. Seite 291! —) und schließt in G dur.

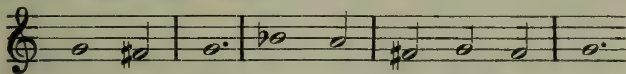
[3]) Im Gefühlsausdruck ist übrigens diese Formel mit der absteigenden kleinen Terz das regelrechte Gegenstück der „britischen Kadenz“ (siehe Seite 297 ff.) mit der aufwärts geschleiften kleinen Terz.

[4]) Siehe Ambros, „Gesch. der Musik“, III. Band, S. 465.

(*G* moll: *fis* und *b*!)

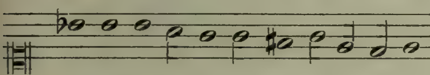
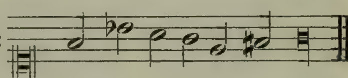
diesen selben Tonschritt sogar mit Nachdruck an die Spitze gestellt zu sehen!

Das *Sanctus* König Heinrich V. im Old-Hall-Ms. beginnt nämlich (im Supremum) folgendermaßen:



Die Versetzungszeichen sind handschriftlich; das Thema mit der verminderten Quarte ist motivisch und kehrt ebenso wie die Vorzeichnung von *b* und *fis* des öfteren wieder.

Einen anderen handschriftlichen Beleg dieser typischen Phrase, die für die britische Tonsetzerschule charakteristisch ist, bietet eine *Chanson* „*Les mesdisans*", als deren Autor im Trienter Kodex 87, fol. 91 (Kat.-No. 60), Jo. le Grant genannt wird. (Das ist, wie wir früher gezeigt haben [siehe Seite 157] kein anderer als Dunstable!) Wir entnehmen diesem Lied einige Stellen mit den handschriftlichen Alterationszeichen: z. B.:

 etc. oder: 

Auch hier wieder ***b* = *fis*** nebeneinander! Was im melodischen Nacheinander gestattet war, kann auch im harmonischen Miteinander nicht absolut unzulässig gewesen sein![1])

Das von den kirchliehen Theoretikern absolut negierte Intervall ***fis* = *b*** ist somit in der Praxis sehr oft anzutreffen.

*

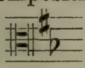
So ganz verpönt, wie Ambros glaubte, ist nun übrigens solch eine Tonfolge doch nicht bei allen Theoretikern. Ein heller Kopf ist z. B. Prosdocimus de Beldomandis. Man sehe nur, was er für die ***musica ficta*** für ein Beispiel gibt:[2])



(Tritonus!)

Hier haben wir genau wie oben modernes G moll mit ♯ und ♭ nebeneinander.

---

[1]) Eine Komposition von Bartolinus [de Padua?] im Pariser *Ms. ital. 568* hat sogar direkt  vorgezeichnet. (!) — Vergl. Wolf „Gesch. d. Mensuralnot." I. Bd., S. 322.

[2]) Couss., *scr. III.*, S. 199.

Zugleich ist an diesem Beispiel auch zu erkennen, wie ungescheut nicht nur die verminderte Quart, sondern auch

der Tritonus

selbst in unmittelbarer melodischer Folge, eintreten darf *(g — cis!)*.

Wir brauchen daher bei modernen Übertragungen beide Intervalle in keiner Weise zu scheuen. Im Gegenteil: ihre Anwendung wird bisweilen zur unabweislichen Notwendigkeit, wofern die von Prosdocimus in den Vordergrund gestellte ***dulcedo*** (Reinheit der Harmonie)[1]) in Frage kommt.

Diese Notwendigkeit hat bezüglich des Tritonus — allerdings in sehr beschränktem Maße — schon Ambros anerkannt, indem er z. B. auf die Unvermeidlichkeit des Tritonusschrittes *b — e* im Baß von Josquin's Messe „*Una musque de Biscaya*" und auf ähnliche Fälle bei de Orto hinwies.[2])

Wie recht er diesbezüglich hatte, beweist der Umstand, daß z. B. im Old-Hall-Ms. der Tritonus *c — fis* als Melodieschritt im Baß wiederholt ausdrücklich vorgeschrieben wird und auch in anderen Handschriften ähnliches erweislich ist. So steht z. B. in der *chanson* „*Onques je n'eusse pensé*" im Trienter Kod. 87, fol. 133a, No. 109 der Tritonus *c — fis* und *h — f* sogar im Diskant, wo er doppelt scharf ins Ohr fällt, handschriftlich eingezeichnet.

Das wären Beispiele aus der Praxis.

Nun mag aber über den Tritonus noch ein Theoretiker gehört werden, der es klar und deutlich ausspricht, daß im 15. Jahrhundert nicht einmal mehr in der kirchlichen Musik der Tritonus verpönt ist. Und dann sage noch Einer, ob die alte Furcht vor dem Tritonus in der Musik des 15. Jahrhunderts irgendwelche Berechtigung habe.

Johannes Gallicus († 1473), den wir schon öfter zitierten, sagt in dem der Chromatik gewidmeten Abschnitte:[3])

---

[1]) Vergleiche Seite 336, ferner Kapitel III.

[2]) Siehe Ambros, „Gesch. d. Musik", III. Bd.

[3]) Couss., *scr. IV.* S. 372. Da Johannes Gallicus nach der Versicherung seines Schülers Nicolaus Burtius, (nach dessen eigenhändiger Kopie Coussemaker den Traktat herausgab), einen großen Ruf in der musikalischen Welt genoß *(„multi inter musicos nominis")*, so müssen seine Worte um so schwerer ins Gewicht fallen. Johannes Gallicus liegt in Parma begraben. Ob der Name Gallicus nicht = Wallicus (Guallicus) ist, bleibe dahingestellt. (Vergl. Seite 4, Anm. 1). Man würde doch nicht jedem Franzosen einen Beinamen nach seinem Vaterland gegeben haben! Wie viele Millionen Namensbrüder hätte es da geben müssen! Anders lägen die Dinge bezüglich eines Kymren.

Sint ergo signa b mollis[1]) *et ♮ quadra pro pueris, et qui non intelligunt tonum ac semitonium rudibus, non vero sectari decet rationem, quibus sapere donavit Dominus. Nec te moveat, quod antyphona „Vespere autem" et aliae pauces similes connexos in se habeant tritonos, quorum si primum fugieris, incidis in secundum, quum* ***in plano cantu proferre tritonum,*** *et si sit error,* ***non est mortale peccatum*** *.... Porro tritonus licet in omni cantu, quovis in loco finito, saepe nobis occurat; in quinto tamen et sexto tono saepius, ob tertiam, quae constat ex tritono minorique semitonio diapente specie;*[2]) *quapropter istud quinti toni responsorium hic ponitur pro tonis omnibus in exemplum.*

Die Zeichen ♭ und ♯ mögen also als Vorschriften für Knaben und Ignoranten gelten, welche halbe und ganze Töne nicht zu unterscheiden wissen, nicht aber darf durch sie das Kunstgefühl jener eingeengt werden, welchen Gott das Verständnis gab. Laß es dich denn nicht bekümmern, daß die Antiphone „*Vespere autem*" und auch einige andere ähnliche Kirchengesänge verminderte Quintschritte und -intervalle enthalten, deren eines vermeidend, du dem andern in die Arme fällst. Denn **selbst im *cantus planus* ist es,** wenn auch fehlerhaft, doch **keineswegs eine Todsünde, einen Tritonus zu singen**.... Und vollends gar in jedem (andern) Gesang (als dem kirchlichen *cantus planus*) hat der Tritonus unbeschränkte Freiheit, besonders in der Kadenz, wo er uns oft begegnet. Am häufigsten allerdings geschieht dies im „*Quintus*" und „*Sextus*" (— modernes **F dur** und **C dur**, die von den Engländern bevorzugten Tonarten!! s. S. 326 ff.) infolge des Zusammenklingens der kleinen Terz und der großen Sext.[2]) Deshalb stellen wir hier das Respensorium des fünften Tones (modernes Dur!) für alle Tonarten als maßgebendes Beispiel hin.

Das ist deutlich. Wen kann es da noch Wunder nehmen, bei Pietro Aron die Anwendung des Tritonusschrittes *d* = *gis* ausdrücklich

---

[1]) Coussemaker: *molis*.

[2]) So glaube ich den Sinn verstehen zu dürfen, falls nicht etwa lediglich die Intervalle der oberen Quint der Scala aufgezählt werden sollen. Der Text Coussemaker's scheint an dieser Stelle korrumpiert zu sein.

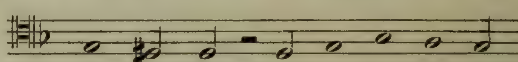
vorgeschrieben zu finden? *(„Harmonica institutio“* [1516] I. 49. 50. 51).[1]) Ja, dieser Schriftsteller spricht sogar von der ungemein angenehmen Harmonie, welche dieser Teufelsschritt[2]) zur Folge hat *(„... et gratam admodum reddet harmoniam“).*

Der ehemalige *„diabolus in musica“* — auch so ein Repräsentant des mittelalterlichen gespenstersichtigen und daher dogmenbedürftigen Geistes — ist also noch vor dem Beginn der Neuzeit in seiner Bedeutungslosigkeit vollkommen erkannt. Und sich diesem „Teufel“ zu verschreiben, den man vielleicht einige Jahrhunderte früher am liebsten mit Anatem und Interdikt aus der Mitte der Christenheit vertrieben hätte — das ist „gar keine Todsünde“ mehr! . . .

*

Man wird es uns also wohl nicht verargen dürfen, wenn wir uns in unseren Beilagen vor dem alten „Teufel“ nicht gefürchtet und den Tritonus, wo es die *„ratio“* erforderte, ohne Scheu angewendet haben.

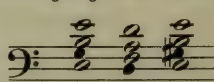
Ebenso bedenkenlos haben wir auch den verminderten Quartschritt *fis — b* stehen lassen, zumal wir uns gerade bei dem Liede *„O rosa bella“* auch auf eine handschriftliche Einzeichnung dieses Melodieschritts berufen können, die ein vollwertiges Gegenstück zu der früher zitierten Stelle des Old-Hall-Ms. darstellt (s. S. 331). — Takt 14/15 des Tenors Dunstable's lautet nämlich handschriftlich:



Im übrigen scheint mir die Phrase *fis—g—b* oder *fis—b—g, fis—b—a—g* etc. eine derart typische zu sein, daß man ehedem bei ihr schon wegen ihrer Allbekanntheit die Alterationszeichen ruhig fortlassen durfte.[3])

*

[1]) Bei einer vierstimmigen phrygischen Kadenz hat, nach der Vorschrift des Pietro Aron, die 4. Stimme *g d gis* zu schließen; so daß die Kadenz also aussieht:



„Suspendere“ nennt Pietro Aron diese Erhöhung des *g* zu *gis*.

[2]) Der Tritonus wurde ja im Mittelalter oft genug als *diabolus in musica* charakterisiert!

[3]) Diese Ansicht läßt sich sogar beweisen! Und zwar durch die Madrigale des Cipriano de Raro (1577), die uns sowohl in Stimmen als in **Partitur** (!!) erhalten sind. [Vergleiche „Mon. f. Mus.“, V. Jahrg. (1873).] In den Stimmen

Für diese typischen Melodiephrasen **fis=g=b**, **fis=b=g** etc. gibt es absolut keine Erklärung aus den Kirchentönen.

Sie sind lediglich aus der Mehrstimmigkeit als einer symmetrischen Bewegung mehrerer Stimmen zu verstehen. Denn hören wir nur, wie Prosdocimus in seinem 1412 geschriebenen, für uns somit ungemein maßgebenden *„Tractatus de contrapuncto"* (Couss., *scr. III.*, S. 198) sein oben angeführtes Beispiel mit dem Schritt *fis—b* (s. S. 331 unten) einbegleitet.

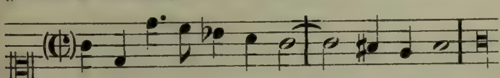
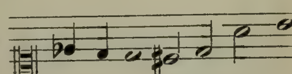
Er sagt:

„Pro notitia collocationis istorum duorum signorum, scilicet b rotundi et ♮ quadri, est sciendum, quod octavis, quintis et his similibus ponenda sunt hec signa secundum quod oportet addere vel diminuere ad ipsas reducendum ad bonas consonantias, si prius foret dissonantias, eo quod tales combinationes in contrapuncto semper majores sive consonantes[1]*) esse debent. Sed in vocum combinationibus imperfecte consonantibus, sicuti sunt tertia, sexta, decima et hujusmodi, ponenda sunt etiam hec signa secundum quod oportet addere vel*

Für Gebrauch und Schreibung jener beiden Zeichen, nämlich des ♭ und des ♯, ist darauf zu achten, daß sie zu Oktaven, Quinten und ähnlichen Intervallen zu setzen sind, um diese je nach Bedürfnis zu vergrößern oder zu verkleinern und zu guten (reinen!) Konsonanzen zu machen, wenn sie früher (andernfalls) Dissonanzen (gewesen) wären; denn diese Intervalle müssen im Kontrapunkt immer groß und konsonierend[1]) sein. Andererseits sind diese Zeichen aber auch zu unvollkommenen Konsonanzen, z. B.

---

fehlen die Bezeichnungen aller als selbstverständlich angenommenen chromatischen Veränderungen. In der Partitur ist nichts als selbstverständlich angenommen, wozu der horizontale Verfolg einer Einzelstimme erforderlich ist. In der alten Partitur (— es ist wohl die älteste erhaltene regelrechte Partitur! —) sind somit auch alle Vorzeichnungen aus dem Jahre 1577 genau ausgeschrieben. Da sehen wir denn, daß Stellen, die in den Stimmen ohne jedes ♯ und ♭ stehen, in Wirklichkeit also auszuführen sind:

 etc. oder: 

Der nicht angezeigte Tonschritt **fis=b** gilt also als selbstverständlich! — Auch in anderer Beziehung ist die genannte älteste Partiturausgabe ungemein lehrreich!

[1]) Heutzutage spricht man nicht von „großen oder konsonierenden" Oktaven, Quinten etc., sondern von reinen Oktaven, Quinten etc. In diesem einen Worte liegt derselbe Sinn wie in dem Satze des Prosdocimus: *„Tales combinationes in contrapuncto semper majores sive consonantes esse debent."*

diminuere in ipsas reducendo ad majoritatem vel minoritatem opportunas, eo quod tales combinationes in contrapuncto alii majores et alii minores esse debent; et si hanc diversitatem scire cupis, quando scilicet ipse debent esse majores et quando minores, considerare debes locum ad quem immediate accedere debes post tuum recessum a tali consonantia imperfecta, et tunc videre debes, an locus, a quo recedis, magis distet a loco, ad quem immediate accedere intendis, faciendo talem consonantiam imperfectam majorem, an in faciendo minorem, quum illam semper sumere debes, que minus distet a loco, ad quem immediate accedere intendis, sive illa sit major sive minor, et debes tunc facere ipsam per signa superius posita, de majori minorem vel e contrario, scilicet de minori majorem, secundum quod oportet, cujus ratio est et non alia quam dulcior armonia. (!!)

Terzen, Sexten, Dezimen u. dgl. (ergänze: auch zur Quart!) zu setzen, um sie je nach Bedürfnis zu vergrößern oder zu verkleinern und dadurch für konvergente oder divergente Weiterführung der Stimmen geeignet zu machen. (!!) Die genannten Intervalle sollen nämlich im Kontrapunkt bald groß und bald klein sein. Willst du nun den speziellen Unterschied wissen, wann diese Intervalle groß und wann klein sein müssen, so mußt du jenes Intervall betrachten, zu welchem du, von einer solchen unvollkommenen Konsonanz ausgehend, unmittelbar gelangen sollst. Du mußt nämlich darauf sehen, in welchem Falle das Intervall, von dem du ausgehst, von demjenigen, zu welchem du unmittelbar zu gelangen strebst, weiter absteht: ob, wenn du die imperfekte Konsonanz größer oder wenn du sie kleiner machst. Und daraufhin mußt du dasjenige Intervall zum Ausgangspunkt wählen, welches von dem zu erreichenden Intervall weniger entfernt ist, — sei es das größere oder das kleinere. — Demgemäß mußt du dann das Ausgangsintervall durch obengenannte Zeichen aus einem größeren in ein kleineres oder umgekehrt: aus einem kleineren in ein größeres verwandeln, je nach dem Bedürfnis des speziellen Falles. Erkenntnisgrund hiefür ist lediglich die süßere Harmonie. (!!)

Sed quia hec dulcior armonia ex hoc proveniat, potest talis assignari

Wieso aber diese süßere Harmonie daraus hervorgehen soll, — da-

ratio satis peruasiva, quam si de ratione imperfecti sit sui appetere perfectionem, quod aliter esse non potest, quam propter approximationem sui ad rem perfectam. Hinc est, quod quando consonantia imperfecta magis approprinquat perfecte, ad quam accedere intendit, tanto perfectior efficitur, et inde dulcior armonia cantus; et ut melius supradicte intelligantur, pono hoc exemplum:

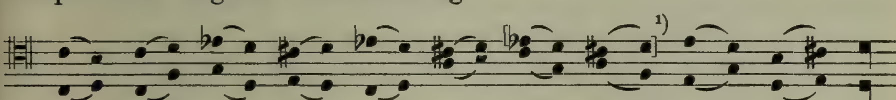
(Vide pag. 331.)

für kann der Grund als genügend plausibel gelten, daß es in der Natur des Unvollendeten liegt, seine Vollendung anzustreben. Das kann aber nicht anders geschehen, als durch seine Annäherung an das Vollendete. Daher kommt es, daß eine imperfekte Konsonanz eine um so vollkommenere Wirkung übt, je mehr sie sich der perfekten Konsonanz annähert, die ihr folgen soll (zu welcher sie hinstrebt). Dadurch wird dann die Harmonie des Gesanges eine süßere. Zur besseren Verständlichkeit des Gesagten diene dieses Beispiel:

(Siehe Seite 331 unten.)

*

Das Beispiel, welches Prosdocimus für diese Erklärungen gibt, ist gewiß recht radikal; doch steht seine Richtigkeit außer Zweifel, da dasselbe auch im „*Libellus monochordi*" desselben Autors (Couss., *scr. III*, S. 254) unverändert wiederkehrt. An letzterer Stelle erscheint als zweites Beispiel auch folgende Stimmführung:



Hier ist jegliche Bezugnahme auf einen Kirchenmodus ganz und gar ausgeschlossen.

Nach der Vorschrift des Prosdocimus ist somit die einzige Richtschnur: Die Harmonie. Von der im System der Kirchentöne begründeten Anordnung der Halbtöne ist überhaupt nicht mehr die Rede.

*

Prosdocimus de Beldomandis steht mit diesen seinen Ansichten gar nicht vereinzelt da, sondern fußt auf einer ganzen Reihe von Vorgängern.

So nimmt schon Marchettus von Padua (1274) [Gerbert, *scr. III.*] einen ganz ähnlichen Standpunkt ein. So betont die „*ars cantus secundum Johannem de Muris*" (nach 1300) — [Couss., *scr. III.* 70 ff.] — die Perfizierung oder Imperfizierung der Terzen und Sexten, je nach-

1) Die eingeklammerten Noten der Oberstimme fehlen bei Coussemaker.

dem, ob die Stimmen sich konvergent oder divergent weiterbewegen. So hebt auch Tunstede (Couss., *scr. IV.* S. 280) hervor, daß die kleinen oder großen Terzen chromatisch verändert werden, je nachdem die Melodie steigt oder fällt.[1])

Alle diese Regeln durchbrechen die Grenzen des gregorianischen, starr diatonischen Tonsystems und drängen zur Chromatik.

Dieselben beweisen aber auch zur Evidenz, daß Eitner im Irrtum war, wenn er glaubte, die Alten hätten eine Akkordfolge nicht gekannt, sondern jede Stimme nur für sich behandelt.[2]) Die angezogenen Zitate beweisen das Gegenteil. Wenn die Alten auch nicht unsere Harmonielehre zugrunde legten, so achteten sie doch gerade, wo es sich um die *musica ficta* handelte, sehr wohl auf die Akkordfolge; denn die Hauptsache blieb: Die reine Harmonie, deren Begriff sich bei ihnen mit dem unsern vollkommen deckte.

* * *

Das oben zitierte Beispiel des Prosdocimus (siehe Seite 331 unten) zeigte ebenso wie die früher angeführte Komposition des Old-Hall-Ms. (siehe Seite 331 oben) modernes **G moll.**

Ein drittes Beispiel für diese Tonart ist das Lied „*O rosa bella*". Dasselbe hat in der ersten Konkordanz Bedingham's handschriftlich zwei ♭ vorgezeichnet. Diese müssen folgerichtig auch auf die andern Stimmen Anwendung finden, was um so gewisser wird, als die zweite der Messen über diesem Liede ausdrücklich zwei ♭ vorgezeichnet hat. *Fis* ist an gehöriger Stelle handschriftlich vorgeschrieben.

Wir haben somit auch hier modernes G moll, und es scheint wenig probabel, daß in den „Denkmälern d. Tonk. i. Ö." das handschriftliche *es* in der Mehrzahl der Fälle ausgeschaltet wurde.

Überhaupt glaube ich, daß wir mit der Hinzufügung von Accidentalien weit eher den Intentionen des Komponisten entsprechen, als mit deren Fortlassung. Darin haben ja schon die Schreiber genug gesündigt.

---

[1]) „*Nam semiditonus et ditonus, qui tertiam tenent vocem, diversimode variantur, prout cantus ascendit et descendit.*" Sollte bei *semiditonus* und *ditonus* an die Unterterz der Tonica gedacht sein, so haben wir hier zugleich die **moderne, „melodische Mollskala"** definiert.

[2]) Vergl. z. B. „Mon. f. Mus." XXX. Jahrg. (1898), S. 58. etc. — Doch widerspricht sich Eitner eigentlich selbst, wenn wir seine Äußerungen an der genannten Stelle denjenigen im Jahrgang 1873 der „Mon. f. Mus." gegenüberhalten. Dort vertritt Eitner die sehr richtige Ansicht, daß die alten Stimmenausgaben nicht maßgebend sind bei der Anfertigung einer Partitur, insbesondere nicht bezüglich der Anwendung von ♯ und ♭ mit Rücksicht auf die — Harmonie!

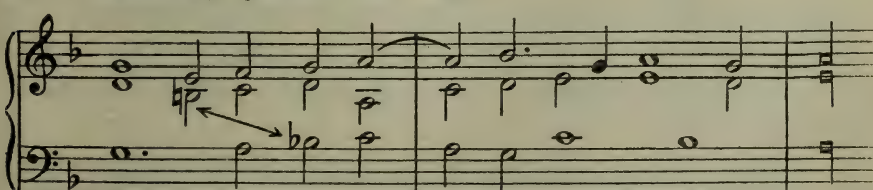
Ja, aber selbst die Komponisten trieben oft mit der *musica ficta* eine Geheimkrämerei, die — wie mir scheint — trotz alles Geschreies, „die Versetzungszeichen seien für Knaben und Ignoranten", im Grunde vielleicht ein Ersatz für ein mangelndes — Urheberrecht sein sollte! Denn ohne Anleitung des Komponisten oder eines wirklich tüchtigen Kapellmeisters, der die Intentionen des betreffenden Meisters kannte, mag in der Regel trotz „Beschaffung des Notenmaterials" eine anständige Aufführung kaum zustande gekommen sein.

*

Ob es übrigens immer nur auf eine Nachlässigkeit des Schreibers zurückzuführen ist, daß so oft verschiedene Stimmen derselben Komposition verschiedene Vorzeichnung haben, oder ob vielleicht in solchen Fällen eine kompositorische Absicht anzunehmen ist (ein Kombinieren verschiedener Tonalitäten) — das möchte ich dahingestellt sein lassen. Jedenfalls ist es nicht unmöglich, daß dieser Vorgang eine Begleiterscheinung des willkürlichen Aufeinanderpfropfens fremder Melodiebestandteile war.

Inwieweit allerdings die Kombination verschiedener Tonalitäten, (d. i. im Grunde eigentlich nur die Kombination von Dur und Moll) ein praktikabler Kunstgriff war, und inwieweit die daraus resultierenden Querstände geduldet oder gemildert wurden, vermag ich nicht zu überblicken.

In der Mehrzahl der Fälle dürfte wohl die Generalvorzeichnung in einer Stimme für alle Stimmen gelten. Und mag auch z. B. in Dunstable's (Leonel's) *„Salve Regina"* — siehe „Dkm. d. T. i. Ö." 7. Bd. S. 191 — Takt 156 durch ein ausdrücklich hingesetztes ♮ die ♭-Vorzeichnung einer Stimme aufgehoben sein, während dieselbe in den anderen Stimmen weiterbesteht — so ist doch nicht recht anzunehmen, daß solche Querstände, wie sie z. B. Takt 166 (nach der Lösung der „Denkmäler") ergibt, beabsichtigt gewesen sein mögen:



Da spricht doch eine höhere Wahrscheinlichkeit für einen Irrtum des Schreibers als für einen solchen des Ohres.

* * *

Bezüglich der

Chromatik im allgemeinen

— soweit sie nicht nur harmonische, sondern melodiebildende Funktion hat — scheint uns das Old-Hall-Ms. noch große Überraschungen vorzubehalten, da in diesem die Akzidentalien mit großer Gewissenhaftigkeit eingeschrieben sind.

Hierüber allerdings kann ich leider keine Details mitteilen. Indessen kann ich auch aus den Trienter Codices, obwohl diese im allgemeinen mit großer Nachlässigkeit geschrieben sind, einige interessante Beispiele anführen.

Da wäre z. B. eine Motette „*O domina gloriosa*" im Trienter Kod. 87, fol. 165 b, Kat.-No. 150 von Jo. Verben (vermutlich ein Engländer): Tonalität: G moll; Basis der Komposition: die moderne harmonische Moll-Leiter mit ***es* und *fis*, *b* und *cis*.** Das Stück ist ganz kurz (der Tenor kaum fünf Zeilen lang) und enthält folgende handschriftlich vorgezeichnete chromatische Alterationen:

fis	6 mal
cis	8 mal
b	als Generalvorzeichnung von Tenor und Contra
es	6 mal.

Das ist radikal.

Sind übrigens Tonschritte wie ***es* — *fis*** so etwas ganz Unerhörtes? Keineswegs. Spricht doch schon Hieronymus de Moravia (ca. 1250) von Sängern, welche „*diesim enarmonicam et* ***triemitonium chromaticum*** **(!)** *generi diatonico associant*". (Couss., *scr. I.*, 93 a.) — Dies wäre wohl das älteste theoretische Zeugnis für die heutzutage **„harmonische Moll-Leiter"** genannte Skala. [1])

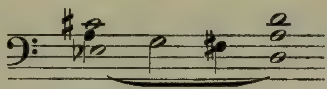
*

Kadenzen $\left\{\begin{matrix} cis' - d' \\ es - d \end{matrix}\right\}$ sind nichts Allzuseltenes. So findet sich z. B. in dem schon öfter erwähnten „*Gloria*" Heinrich des Fünften (Old-Hall-Ms.; publiziert im S. B. d. I. M. G., II. Jahrg., S. 376) folgende auf die harmonische Mollskala hinweisende Kadenz mit handschriftlichen Versetzungszeichen:

---

[1]) Hieronymus de Moravia ist überhaupt einer der fortschrittlichsten Kirchentheoretiker und nimmt auf dem Gebiete der Chromatik eine isolierte Stellung ein. Er entwickelt durch ein eigenartiges Tetrachordsystem sämtliche *b*-Töne: *b, es, as, des, ges!* — Übertroffen wird er zu seiner Zeit lediglich durch den so bedeutungsvollen Anonymus IV. (Couss. *scr. I.*), der auch die Kreuztöne im Quintenzirkel entwickelt. — Vergleiche Seite 342, Anm. 1.

(Chromatik: *es-fis-cis; dis, ais* etc. Modernes Moll.)


[1])

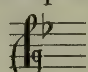
Es — cis — fis! Kann man da auch nur die mindeste Berührung mit den Kirchentönen annehmen?

Jegliche Beziehung auf die Kirchentöne ist auch dann unmöglich, wenn Versetzungen bei Tönen Platz greifen, welche durch Transposition einer Kirchen-Skala erst viel später zur Alteration an die Reihe kämen.

Solche aber finden sich in großer Zahl. So ist z. B. im Trienter Kodex 88, fol. 335a, (Kat.-No. 450) zweimal ausdrücklich ***ais*** vorgezeichnet. Da kann nur die Anleitung des Prosdocimus[2]), die für alle Übertragungen und Neuausgaben alter Musik unsere Richtschnur sein muß, zur Erklärung herhalten. Übrigens nennt Prosdocimus selbst die Töne ***dis*** und ***ais*** (Couss., *scr. III.*, S. 257) mit der Bemerkung, daß es sich empfiehlt, dieselben auf dem Monochord einzuzeichnen, wenn sie auch nur selten — (aber doch! ergibt sich daraus) — in einem „guten“ Gesang vorkommen[3]).

Eine eigene Bewandtnis hat es auch mit einer Schreibung, die sich besonders in den Trienter Kod. wiederholt findet: die einfache Generalvorzeichnung eines ***es*** in der Oktavengattung **G**. Die Herausgeber der „Dkm. d. Tk. i. Ö.“ glaubten hier regelmäßig ein ♭ auf der F-Linie, somit ein Warnungs-B zur Vermeidung von *fis* und zur Festhaltung des mixolydischen Kirchentones annehmen zu dürfen, gewiß eine ganz probable Annahme, da sich im 16. Jahrhundert analoge Erscheinungen in diesem Sinne nachweisen lassen.

Indeß, wenn wir so eine Komposition mit der Vorzeichnung



— auch der regelmäßig wiederkehrende *g*-Schlüssel fällt auf — herausgreifen, z. B. aus dem Trienter Kod. 91, fol. 93b, Kat.-No. 1211, so sehen wir, daß diese Deutung nicht gut möglich ist, da *fis* einfach unerläßlich ist, und zum Überfluß — vor den betreffenden Noten ausdrücklich vorge-

---

[1]) Damit ist die Vermutung Haberl's („Kirchenmusikal. Jahrbuch“ für 1898, S. 35), daß auch, wenn der Tenor einen phrygischen Schluß *(Fa-Mi)* hatte, im Sopran das Subsemitonium gesungen wurde — so daß sich eine übermäßige Sext ergab — bewiesen. Allerdings braucht eine solche Kadenzierung nicht ausnahmslose Regel gewesen zu sein; auch $\left\{\begin{matrix} c' - d' \\ es - d \end{matrix}\right\}$ klingt recht hübsch.

[2]) Siehe Seite 335—337.

[3]) *„Et dato, quod istae duae fictae musicae nunc ultimo inventae, rarissime in cantu aliquo occurant bonum, est tamen ipsas in monocordo ponere.*

schrieben wird! Überdies steht das ♭ deutlich im E-Spatium. Es scheint mir daher eher anzunehmen, daß in solchen Fällen die Vorzeichnung des einen ♭ derjenigen von zwei ♭ gleichzuhalten ist, so daß sich, da *fis* unumgänglich ist, das für die „Engländer" so charakteristische moderne G moll ergibt.

*

Es finden sich also die verschiedenartigsten chromatischen Alterationen: *fis*, *cis*, *gis*, *dis* und *ais* ebensowohl als *b*, *es* oder *as*, handschriftlich eingezeichnet.

Und überraschenderweise findet sich das ♯ (✕), für welches schon Prosdocimus (1417) den Namen *crux* verwendet[1]), zu Anfang des 15. Jahrhunderts weit häufiger als gegen Ende desselben ausdrücklich vorgeschrieben. Ja, das Old-Hall-Ms. kennt neben dem *b rotundum* (♭) und dem *b quadrum sive cancellatum (b iacenti)* auch schon den „Auf-

---

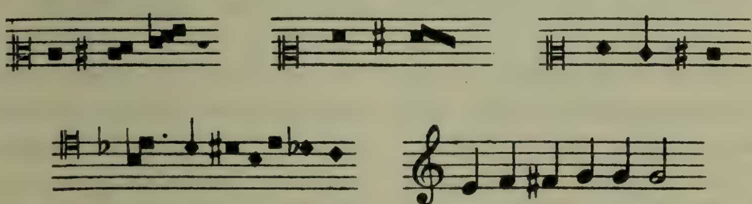
[1]) Neu ist dabei nur die Einführung des Namens *crux* für das so geformte Zeichen: ✕ *(b cancellatum, b iacenti)*. Der Name ***crux*** an sich findet sich schon im **13.** Jahrhundert und zwar begreift er da sämtliche Versetzungszeichen in sich. So unterscheidet schon der Anhang des Anonymus 4 (Couss., *scr. I.*) eine *„crux dura vel laborifera"*, das Zeichen des *b-durum* im weitesten Sinne (chromatische Erhöhung) und eine *„crux dulcedinis vel mollitudinis"*, das Zeichen des *b-molle* oder *b-dulce* im weitesten Sinne (chromatische Erniedrigung). — Dieser Anhang des Anonymus 4 unter dem Titel *„De Sinemenis"* gibt auch **das älteste System einer vollkommenen Chromatik im Mittelalter** und zeigt, frei von theoretischen Schrullen, jene Chromatik, welche *„in cordis, in flatu, in cimbalis bene sonantibus"* also in der Instrumentalmusik schon im 13. Jahrhundert allgemein üblich war. Dabei gehen seine Erklärungen an der Hand des Quintenzirkels (!!) (— man denkt unwillkürlich an die Quintenstimmung der Instrumente—) bis ***des*** und ***gis!*** Auch finden sich (zu jener Zeit noch eine Seltenheit) die Namen für die Einteilung des Tonsystems nach unserer Art: große Oktave, kleine Oktave etc., z. B. *F G magna vel gravia*, *f g parva vel acuta*, *G magnum et a parvum etc.* Dieser Anhang des Anonymus 4 zählt überhaupt zu den merkwürdigsten musikalischen Schriften des 13. Jahrhunderts. — Die Billigung derselben Chromatik wie dieser Traktat verrät übrigens auch Johannes de Grocheo (*„Theoria . . ."* siehe S. B. der I. M. G., I. Jahrg. 65 ff.), indem er gegebenenfalls die chromatische Veränderung jedes Tones zuläßt. Er sagt nämlich ganz allgemein: *„Eius (= semitonii vel diesis) proprietas est cum tono omnem cantum et omnem concordantiam* (jedes akkordische Intervall) *mensurare et melodiam in cantu facere."* Hier wird die melodiebildende Funktion der Chromatik ganz besonders betont. — Eine interessante Tabelle der gesamten Chromatik des **14.** Jahrhunderts gibt Nicolaus de Ludano in einem zu St. Paul im Lavanthal (Kärnten) — im dortigen Benediktinerstift — aufbewahrten Kodex. (Siehe die Reproduktion Koller's in der Beilage zum 22. Bande der „Mon. f. Mus.")

löser" in Form eines F, um eine chromatisch veränderte Stufe wieder in die nicht alterierte Lage zu restituieren.[1])

*

Aber wer gerade streiten will, könnte vielleicht alle die bisher zitierten chromatischen Alterationen entweder als Ergebnisse subintellegierter Transpositionen oder als den Ausfluß des vom Kadenzgefühl gebieterisch verlangten *Subsemitonium modi,* also lediglich als eine Konzession der im Prinzip starr diatonischen melodischen Linie an den harmonischen Simultanquerschnitt ansehen und eine wirkliche Chromatik in prinzipieller, melodischer Bedeutung, somit mit dem Charakter eines originären, aus dem Empfinden geborenen Ausdrucksbestrebens, doch noch in Abrede stellen, solange nicht die chromatisch veränderte und die unveränderte Note oder überhaupt mehrere chromatische Intervalle unmittelbar aufeinander folgen.

Wie aber erklärt man in dem früher zitierten Beispiel des Prosdocimus[2]) die unmittelbare Aufeinanderfolge von *cis, d, es* oder wie erklärt man in folgenden Stellen aus dem Old-Hall-Ms. fol. 104a, bezw. 84b, 34b, 33b, 112 die handschriftlich vorgezeichneten Melodiewendungen *c—cis—d, f—fis—g, d—c—cis, c—b—h—g—c—b—a, e—f—fis—g?*



Da gibt es nur eine Erklärung: die Anerkennung einer vollständigen, melodiebildend charakterisierten Chromatik.

Daß wir deren Kenntnis bei den englischen Tonsetzern anzunehmen berechtigt sind, beweisen auch die Schriften britischer Theoretiker. Sagt doch schon „die *Introductio secundum Johannem de Garlandia*" (Couss., *scr. I.* 166), die vermutlich von dem Dunstabler Garland (ca. 1280)[3]) stammt und noch um ein Beträchtliches älter sein dürfte als die Lehren des Marchettus von Padua, der in der Regel als der theoretische Vater der Chromatik zitiert wird[4]), ganz klar und deutlich:

---

[1]) Siehe Sammelb. d. I. M. G., II. Jahrg., S. 342 ff.

[2]) Siehe Seite 337.

[3]) Siehe Seite 41 ff.

[4]) Seine Schriften siehe in Gerbert, *scr. III.* — Vergleiche Riemann „Gesch. d. Musiktheorie" und Joh. Wolf, „Gesch. d. Mensuralnotation" Seite 113 ff.

Videndum est de falsa musica, que instrumentis musicalibus multum est necessaria, specialiter in organis. Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt amplificari.

Man muß acht haben auf die „*falsa musica*", welche bei den Musikinstrumenten sehr notwendig ist, insbesondere bei den Orgeln. „*Falsa musica*" liegt vor, wenn wir aus einem Ganzton einen Halbton machen und umgekehrt. Denn jeder Ganzton ist teilbar in zwei Halbtöne und infolgedessen kann der Gebrauch der die Semitonien bezeichnenden Zeichen auf alle Tonstufen ausgedehnt werden.

Und mit augenfälliger Anlehnung an diese Stelle Garland's[1]) erklärt die „*Ars Contrapuncti secundum Philippum de Vitriaco*" (Couss., *scr. III.*, S. 26).

Est ficta musica[2]), *quando de tono facimus semitonium, et e converso de semitonio tonum. Omnis enim tonus est divisibilis in duo semitonia, et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt applicari. Signum enim, ut dicit sapiens signator, cor hominis letificat. Ubi igitur invenimus* ♭ *rotundum, dicimus istam vocem fa, et ubi invenimus* ♮ *quadratum, dicimus illam vocem mi.*

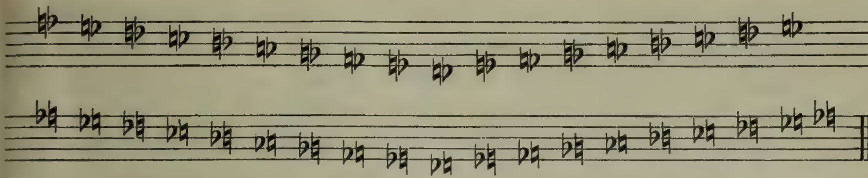
Die „*ficta musica*"[2]) liegt dann vor, wenn wir aus einem Ganzton einen Halbton machen, oder umgekehrt aus einem Halbton einen Ganzton. Denn jeder Ganzton ist in zwei Halbtöne teilbar und folglich können die Zeichen, welche die Halbtöne bezeichnen, auf allen Tonstufen gesetzt werden. Das Zeichen nämlich erfreut, wie ein weiser Zeichner sagt, das Herz des Menschen. Wo wir also ein *b rotundum* finden, nennen wir jenen Ton *fa*, und wo wir ein *b quadratum* finden, nennen wir jenen Ton *mi*.

---

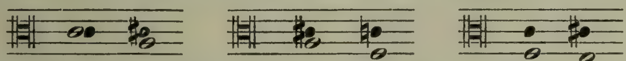
[1]) Wolf („Gesch. d. Mensuralnotation" S. 115) verwechselt bei Besprechung der Chromatik Garland den Jüngeren, den Vater des Terminus **„Contrapunkt"** und eigentlichen Vorläufer der „*nova ars*", an welchen Philippe de Vitry anknüpft, mit Garlandia dem Älteren; die „*Introductio secundum Johannem de Garlandia*" stammt von Garland dem Jüngeren (dem Dunstabler Garland).

[2]) Der Name „*falsa musica*", der sich nur aus einem Eigendünkel der starren Diatoniker erklären läßt, wird schon zu Ende des 13. Jahrhunderts durch den Namen „*ficta musica*" verdrängt. So sagt z. B. Marchettus von Padua im „*Pomerium*" (1274), dieses Zeichen sei doch zur Gewinnung schönerer Zusammen-

Hierzu das Exempel:



Sind also schon im 13. und 14. Jahrhundert zwei chromatische Formen jeder Tonstufe in Gebrauch (*c, cis, d, dis, es, e, f, fis, g, gis, as, a, b, h*), die, wie die Beispiele des Engländers (!) Tunstede



(Couss., *scr. IV.*, S. 282/3), sowie die früher zitierten Stellen im Old-Hall-Ms.[1]) beweisen, auch schon dazu berechtigen, chromatische Veränderungen auf der gleichen Tonstufe vorzunehmen — (das sogenannte „*sustinere*")[2]) — so geht Prosdocimus de Beldomandis im „*Libellus monochordi*" (Couss., *scr. III.*, S. 248), der laut Beischrift aus dem Jahre 1413 stammt, noch weiter. Er nimmt nämlich, in theoretischer Motivierung der — in der Praxis zuerst von dem britischen Anonymus 4 [im Anhang] entwickelten[3]) — gesammten Chromatik, zwei Arten, den Ganzton in Halbtöne zu teilen, an[4]), deren erste überall ein ♭ einführt (*ges, as, b, des, es*), während die zweite lauter ♯ schafft (*fis, gis, ais, cis, dis*), so daß sich eine **enharmonisch-chromatische Skala von 17 Werten innerhalb der Oktave** ergibt (*c, des, cis, d, es, dis, e, f, ges, fis, g, as, gis, a, b, ais, h*).[5])

---

klänge in der Musik erfunden worden, man dürfe demselben also nicht den Schimpf einer „Falschheit" anhängen wollen (siehe Gerbert, *scr. III.*, S. 135). Im 14. Jahrhundert wird der Name „*Falsa musica*" schon von allen verständigen Theoretikern verworfen.

[1]) Siehe Seite 343.

[2]) Auch „*deducere*" und „*suspendere*" finden sich in dieser Bedeutung.

[3]) Siehe Seite 342, Anm. 1.

[4]) Vorläufer des Prosdocimus bezüglich dieser doppelten Art der chromatischen Teilung einer Stufe sind Marchettus de Padua („*Lucidarium*" [Gerbert, *scr. III.*], tract. II und VIII), Nicolaus de Ludano (siehe Seite 342, Anm. 1) u. a. — Vergl. Wolf „Gesch. d. Mensuralnot." S. 114ff. — Aber erst Prosdocimus bringt System und Klarheit in die Sache, indem er die von Marchettus de Padua berechneten Teilungen des Ganztons [*Diesis:* $\frac{1}{5}$, *Semitonium enarmonicum:* $\frac{2}{5}$, *Semitonium diatonicum:* $\frac{3}{5}$, *Semitonium chromaticum:* $\frac{4}{5}$ eines Ganztons] als fehlerhaft erkennt.

[5]) „*Et isto modo per totum monochordum habere poteris bina semitonia inter quaslibet duas literas immediatas in manu musicali tonum resonantes.*" — Couss., *scr. III.*, S. 257. Vergl. Riemann, „Gesch. d. Musikth." S. 271.

Schon hier bei Prosdocimus fällt es auf, daß die Kreuztöne *fis, gis, ais, cis, dis* einerseits, die B-Töne *ges, as, b, des, es* andererseits zu selbständigen Skalen zusammengeschlossen werden, welche man nur zu der gemeinüblichen Diatonik addieren muß, um das vollkommene chromatische System zu erhalten. Noch auffälliger aber wird dieser Umstand in des Engländers Hothby „*Calliopea legale*" (Couss., „*Histoire de l'Harm. au moyen âge*", S. 297 ff.), einem der bedeutungsvollsten theoretischen Werke, die uns über die Kompositionstechnik der britischen Tonsetzerschule des 15. Jahrh. Auskunft geben.[1])

Hothby's Tonsystem ist nach den Darlegungen der „*Calliopea legale*" folgendes:

Cap. 2. — Le voce sono sette, cio è: A, B, C, D, E, F, G.

2. Kap. — Es gibt sieben Tonstufen, nämlich: A, B, C, D, E, F, G.

*Cap. 3. — Li **ordini principali** delle voce sono tre, cio è: primo, secondo e terzo. Ma B et E in nel secondo e terzo non sono dipinti. E pero nel primo ordine sono sette; ma in nel secondo et terzo sono solamente per uno cinque, cio è: A, C, D, F, G, si come la prima taola delle voce dimostra per righe e spatii in traverso tirati; le qual etiam dio represantano le voce del primo, del secondo e del terzo.*

3. Kap. — Es gibt drei **Grundskalen** der Töne: die erste, zweite und die dritte. B und E sind in der zweiten und dritten nicht enthalten. Somit enthält die erste Skala sieben Töne, die zweite und die dritte aber hat nur fünf Töne (ist pentatonisch), nämlich: A, C, D, F, G, wie dies die erste Zeichnung zeigt, welche mit horizontalen Linien und Zwischenräumen die Töne der ersten, zweiten und dritten Skala darstellt.

Prima taola delle voce. — Erste Tafel der Töne.

Primo	*Secundo*	*Terzo*
G	*F*	*G*
F		*F*
E	*D*	
D	*C*	*D*
C		*C*
B	*A*	
A	*G*	*A*

[1]) Vergl. Seite 269 bis 272 etc.

Cap. 4. — B dipinto per tre maniere, cio è: per b quadro, per b rotondo e per b iacenti.

Le voce del primo ordine sono dipente per A, e per b quadro directo, e per C, D, E, F, G, le quali sono chiamate chiavi del primo ordine.

Le voce del secondo ordine sono dipinte per b rotondo, le quali sono chiamate clave del secondo ordine.

Le voce del terzo ordine sono dipinte per b iacenti, le quali sono chiamati clavi del terzo ordine, si come la seconda taola delle voce dimostrano per righe e spatii in traverso tirati, le quali representano le voce.

4. Kap. — B wird dargestellt auf drei Arten, nämlich durch ♮ *(b quadro)*, ♭ *(b rotondo)* und ♯ *(b iacenti)*.[1])

Die Töne der ersten Skala werden geschrieben als A, ♮, C, D, E, F, G. Sie heißen Tonzeichen der ersten Skala.

Die Töne der zweiten Skala schreibt man mit einem ♭ *rotundum;* man nennt sie Tonzeichen der zweiten Skala.

Die Töne der dritten Skala schreibt man mit einem ♯ *(b iacenti);* sie heißen Tonzeichen der dritten Skala, wie zu ersehen ist in der zweiten Zeichnung, welche mit horizontalen Linien und Zwischenräumen die Tonstufen darstellt.

Secondo taolo delle voce.		Zweite Tafel der Töne.[2])
G	♭	♯
F		♯
E	♭	
D	♭	♯
C		♯
♮	♭	
A	♭	♯

Hier sehen wir klar und deutlich, wie das moderne chromatisch-enharmonische Tonsystem aus der Addition der Diatonik (heutzutage: die weißen Tasten des Klaviers) und der Pentatonik (heutzutage: die schwarzen Tasten des Klaviers) zustande kommt.

Nur dieses prinzipielle Aufrechthalten der pentatonischen Skala F, G, A, C, D erklärt es, daß auch die ♭-Töne auf diese Skala (F, G,

---

[1]) *B iacenti*, „liegendes" B, weil die damals (und auch noch bedeutend später!) gebräuchliche Form also aussah: ✕

[2]) Vergleiche Anton Wilhelm Schmidt: *„Die Calliopea legale"* Leipzig 1897.

A, C, D) bezogen werden, so daß z. B. *As* als *G del secondo ordine*, *B* als *A del secondo ordine*, *Des* als *C del secondo ordine* usw. erscheint. (Sowohl ♭- als ♯-Töne werden mit dem Namen des nächsten tieferen Tones der diatonischen Skala benannt!)[1]) Der Zweck ist der, andere Buchstaben als F, G, A, C, D (welche die pentatonische Skala als gemeinsame Grundlage der ♭- und ♯-Reihe wiedergeben) zu vermeiden.

Es liegt System und Methode in dieser Zusammenfassung Hothby's, ein System, das sicher nicht erst von ihm erfunden wurde, sondern in der Praxis der Instrumentisten seine Wurzel hat.

Insbesondere aber ist hervorzuheben, daß uns in Hothby's Skala der zweiten und dritten Ordnung dieselbe **Pentatonik** entgegentritt, welche der Engländer Cotto bereits im **11.** Jahrhundert als Skala der dezentesten Melodiebildung empfiehlt (siehe S. 287/8).

Die originellsten Ratschläge englischer Theoretiker weisen also auf die Keltenskala hin und legen damit den Einfluß der Musik der keltischen Völker Britannien's klar an den Tag.

*

Wollen wir nun noch Hothby's System augenfälliger darstellen und mit dem Index 1, 2, 3 die Zugehörigkeit zur ersten, zweiten oder dritten Skala bezeichnen, so ergibt sich folgendes, in seiner Zweckmäßigkeit geradezu bewundernswertes, nach **absoluten** (!) Tonhöhen geordnetes Tonsystem:

(Die untere Zeile gibt die Erklärung:)

Hothby:	a_1	a_2	a_3	b	c_1	c_2	c_3	d_1	d_2	d_3	e	f_1	f_2	f_3	g_1	g_2	g_3	a'_1	usw.
modern:	*a*	*b*	*ais*	*h*	*c*	*des*	*cis*	*d*	*es*	*dis*	*e*	*f*	*ges*	*fis*	*g*	*as*	*gis*	*a'*	usw.

Wir erhalten somit nicht nur eine mit dem allermodernsten System identische, vollkommene chromatisch-enharmonische Skala, sondern die Systematisierung Hothby's bietet durch ihre Benennung und Schreibung gegenüber unserer Notierung und Namengebung den kolossalen Vorteil, daß sofort, schon nach dem Index, das absolute Tonhöhenverhältnis in die Augen springt, — während unsere Schreibung so mangelhaft ist, daß der in Wahrheit tiefere Ton *ges* auf den Notenzeilen höher steht als der in Wahrheit höhere, aber tiefer notierte Ton *fis*!

*

Es kommt also bei Hothby, dem für die Beurteilung der Werke der britischen Komponistenschule des 15. Jahrhunderts maßgebendsten englischen Theoretiker genau dasselbe Tonsystem von 17 Werten inner-

[1]) Die Bedeutung der Töne *del secondo ordine* hat zuerst A. W. Schmidt erkannt. (Siehe „*Die Calliopea Legale*" Leipzig 1897.)

halb der Oktave zum Vorschein, welches der Theorie des Prosdocimus de Beldomandis (um 1410) zugrunde liegt.

Dieses Tonsystem und kein anderes ist in Wahrheit die Grundlage der Kompositionstätigkeit der „britischen Tonsetzerschule". Praxis und Theorie stimmen diesbezüglich ganz überein.

An der Seite der Diatonik steht also im 15. Jahrhundert schon eine hochentwickelte, ebenso in der Theorie wie in der Praxis bis zu fünf ♭ und fünf ♯ vorgeschrittene Chromatik: Damit ist die starre Diatonik gefallen, damit sind die gregorianischen Kirchentöne vernichtet. —

* * *

Wollen wir daher die Kompositionen des 15. Jahrhunderts im Sinne ihrer Komponisten verstehen, wollen wir in den wahren Geist der Werke eindringen, die uns die Musikreformation des 15. Jahrhunderts geschenkt hat, dann müssen wir bei ihrer Beurteilung jede Bezugnahme auf die kirchlichen Theorien früherer Zeiten, vor allem auch die Zugrundelegung der Kirchentöne, vollkommen fallen lassen. Denn die polyphonen Tonwerke des 15. Jahrhunderts, die für die Kunstentwicklung in Betracht kommen, stehen durchweg auf einer ganz anderen Basis: auf der Basis weltlicher Musik.

Diese aber hat nie nach den klerikalen Theorien, wie sie aus mißverstandener und dekadenter griechischer Musikspekulation hervorgegangen waren, auch nur gefragt. Sie fragte auch dann nicht darnach, als die Meisterwerke der Spielmannskunst ihren Einzug in die Kirchen hielten, und der aus ihrem Schoße hervorgewachsene figurierte und mensurierte Kontrapunkt sich der erstaunten Welt in voller Glorie enthüllte.

Es führte von alters her keine Brücke von der Spielmannsmusik zu derjenigen der Kleriker, kein Steg verband die feindlichen Lager der Choraulen und der Simphoniaci.[1])

So führt denn auch im 15. Jahrhundert keine Brücke vom *cantus mensuratus et figuratus* zum alten *cantus ecclesiasticus* zurück, kein Steg verbindet den *canto corale* mit dem *canto legale*.[2]) Wir können ebensowenig den ersteren aus dem letzteren, als diesen aus jenem erklären. Wollen wir die musikalische Kunst des 15. Jahrhunderts, diesen Grundstein der modernen Tonkunst richtig verstehen,

---

1) Siehe Seite 109, Anm. 2.

2) Vergleiche Hothby's *„Calliopéa legale"*.

so müssen wir uns vielmehr stets vor Augen halten, daß die Kunst der Dunstable-Binchois-du Fay-Epoche ihrem Ursprunge nach eine Laien-Kunst ist und daß wir der unleugbaren Tatsache gegenüberstehen: ***cantus laicorum, quos moderni discantus nominant figuratos ac mensuratos non subjacere legibus ecclesiasticis.***[1])

[1]) Johannes Gallicus (Couss., *scr. IV.*, S. 369). — Siehe S. 253 und 327.

Schluss des I. Buches.

Es liegt mir nichts ferner, als den gregorianischen Kirchengesang herabsetzen zu wollen.

In seiner reinen Form war er gewiß ein überaus weihevoller, dem Gottesdienste vortrefflich entsprechender, zu wahrer Andacht stimmender Gesang. Er war der Träger einer erhabenen Idee und war erhaben wie diese selbst. Er repräsentierte die Gottesverehrung des Demut und Selbstentäußerung predigenden Christentums und war demutsvoll und asketisch wie die Lehre, der er diente. Er war die Kunst der welterlösenden Kirche, jener erhabensten Menschentumsidee, die aus der entsittlichten, unterganggeweihten Welt des Altertums gleich der Arche Noah's aus der Sintflut das Lebenswürdige gerettet und einer neuen Zeit entgegengeführt hatte. . . .

Indeß — die Menschheit will nicht immer nur beten. Sie will nicht immerzu das Irdische verachten und nur das Unnahbare als göttlich verehren. Sie will nicht immerdar dem künftigen Seelenheil mit religiöser Selbstverleugnung entgegenharren und auf das allgegenwärtige Sinnenheil verzichten, das Erdenlust und Freude gebiert.

Auf Zeiten der Lebensverneinung folgen in der Weltgeschichte Zeiten der Lebensbejahung. Auf die Entäußerung der Lebenslust folgt beim menschlichen Geschlecht eine um so eruptivere Betätigung der Lebensfreude. Denn zu viel Erdenwurm ist der Mensch, als daß er im Abstrakten allein sein Glück finden könnte.

Und so erbt das spätere Geschlecht nur das Konkrete, aber nicht das Abstrakte; es erbt Formen und Gesetze —, die Ideale aber erbt es nicht, die ehedem, sich auswirkend im Menschengeiste, Formen und Rechte, Symbole und Töne als Kleidung für sich ins Dasein riefen.

Es erbt, was der Welt der Materie angehört, aber Wahn ist sein Glaube, mit der Schale auch den verschütteten Inhalt noch festzuhalten. . . . Bald sieht es den Wald vor lauter Bäumen und den Inhalt vor lauter Formen nicht mehr: Das Wort verzehrt den Gedanken, die Form den

Inhalt. Und wo einst die Seele wohnte, verwest ein Leichnam. . . . So werden aus materiellen Attributen der Gottheit Götzenbilder, aus ideellen Attributen: Geistesgötzen oder Dogmen.

Das war im Mittelalter das Los aller großen und erhabenen Ideen, welche die ethische Macht des Christentums konstituierten. Sie alle sanken herab zur inhaltsleeren Form, zum Götzenbild, zum Schlagwort, zur Kampfparole und die ärgste Torheit und Lieblosigkeit mochte sich ein gottgefälliges Werk nennen.

Da ging denn auch der ideale Charakter der gregorianischen Andachtsmusik verloren.

Und wie an die Stelle der Wahrheit suchenden Liebeslehre ein Weltpolitik treibendes Dogmenpapsttum trat, wie den Asketengeist bescheidener Entsagung der Streitruf unchristlicher Begehrlichkeit verdrängte, so schwand der Inhalt des gregorianischen Entsagungsgesanges dahin und nur seine Form blieb bestehen.

Und diese Form, entstellt und verderbt, mit den mißverstandenen griechischen Theorien im Schlepptau, ein entseelter Körper im zerbrochenen Mumiensarg, ward zum Dogma des Mittelalters[1]), zum Hemmschuh der Entwicklung, zum heilig gesprochenen Deckmantel geistiger Umnachtung, zum musikalischen Repräsentanten jener Sklaverei des Geistes, von welcher Goethe's Worte gelten:

„Natur und Geist — so spricht man nicht zu Christen.
„Deshalb verbrennt man Atheisten,
„Weil solche Reden höchst gefährlich sind.
„Natur ist Sünde, Geist ist Teufel;
„Sie hegen zwischen sich den Zweifel,
„Ihr mißgestaltet Zwitterkind!"

Es war die Zeit, wo die Musik petrifiziert werden sollte, wo die eigentliche Tonkunst von der Kirche in Bann und Acht getan war[2]); es war die Zeit, wo man Frauen und Mädchen als Hexen verbrannte, weil sie zu singen wagten, wie ihnen der Schnabel gewachsen war, wie Natur und Geist es gebieterisch verlangten; es war die Zeit, wo Dichter und Küntler ebenso rechtlos waren, wie gemeine Mörder, wo reisende Musiker noch den Schimpf einer Spottbuße erdulden mußten[3]); es war die Zeit,

---

[1]) Daher auch der Name: *canto legale* in Hothby's „*Calliopea legale*". Dem „*canto legale*" wird von Hothby der „*canto corale*" gegenübergestellt, die weltliche Kunst der Choraulen! (Vergl. S. 109, A. 2.)

[2]) Vergl. Seite 1, Anm. 1 und II. Buch, 1. Kapitel.

[3]) Vergl. die Vorschriften des Sachsenspiegels! — Siehe im nächsten Kapitel.

wo nach ausdrücklicher päpstlicher Verfügung Musikern und Schauspielern die Gnade der heiligen Kommunion unbedingt zu verweigern und selbst der Zutritt in die Kirche nicht zu gestatten war . . .[1]); es war die Zeit, wo Wahnsinn und Verbrechen in stolzem Verein an der Ertötung des Menschengeistes arbeiteten.

*

Da strahlte vom alten Britannien ein erlösender Lichtstrahl aus, der die Geistesnacht des Mittelalters durchbrach. Da schlugen aus Englands Gauen jene Flammen herüber, die bald zu Konstanz und Prag den Ruhm der Märtyrer einer neuen Zeit 'gen Himmel lodern ließen. Da tönte aus dem alten Bardenlande ein eherner Weckruf hervor, der mit dem erlösenden Zauberspruch „Freiheit, Wahrheit und Schönheit“ die Völker Europa's aus Jahrhunderte langem Schlummer weckte, und in dem Jubelworte der „Rebellen“ [2]):

„Freude, schöner Götterfunken“ [3])

der schlaftrunkenen Menschheit ein neues Ideal wies.

Der Prophet dieser neuen Zeit war die Tonkunst. Sie zuerst hat die Fesseln gesprengt, welche das finstere Mittelalter, wie jedem andern Geistesleben auch ihr angelegt hatte, und hat mit einer aus sich selbst gewonnenen Würde im Tonsatz der „neuen Kunst“ der Gedankenfreiheit die Bahn gebrochen.[4])

Erst auf Grund dieser Renaissance des Geistes[5]) konnte sich eine Renaissance der klassischen Formen vollziehen, erst auf Grund dieser Reformation der Tonkunst eine Reformation der Kirche[6]); erst auf dieser Grundlage konnte die Neuzeit ihren Einzug halten.

Und merkwürdig: Wie jenes Rom, das die Herrschaft der Welt eroberte, aus einer Kolonie verfolgter Verbrecher hervorgegangen war, wie die Kulturmacht des Christentums sich aus den Schaaren der gehetzten Opfer blinder Cäsarenwut emporgerungen hatte, so strahlte die Glorie der neuen Kunst aus den Kreisen der Ausgestoßenen der christlichen Gesellschaft, so fand die Kunst der neuen Zeit ihren Nährboden

---

[1]) *„Sacrae quidem communionis gratiam histrionibus, et mimis, dum in malitia perseverant, ex auctoritate patrum non ambigis esse praeclusam.“* (!!) — *Johannis Sarisberiensis „Polycraticus“. [Patres ecclesiae Anglicanae,* Vol. III., Oxford 1848.] *Lib. I., cap. 8.*—

[2]) Siehe Seite 111 und 323, Anm. 4.

[3]) Tinctoris *(Prop. mus.* [Couss., *scr. IV. 154b]): „Anglici vulgaliter* ***jubilare*** *dicuntur“.* (Vergl. S. 92/93.)

[4]) Vergl. Seite 323 ff. [5]) Vergl. Seite 258/259. [6]) Vergl. Seite 60—63.

in den Schaaren der ehedem gehetzten Opfer blinder Religionsfanatiker: in den Kreisen der Kunstvaganten, der „fahrenden Leute“. Die früher Recht- und Ruhmlosen[1]) stiegen zu Ansehen und Ruhm empor: Durch die Rezeption der Menestrie in den Schoß der Kirche kam der alte Bardengeist wieder zu Ehren . . .[2])

Insoweit hat die Kulturepoche des anbrechenden 15. Jahrhunderts nicht nur eine einzigartige religiöse und künstlerische Bedeutung [einerseits: Wiclif, Hus etc., andererseits: Dunstable, Hubert und Johann van Eyk etc.], sondern auch einen ganz eminenten sozialen Einschlag: Weit mehr als jenes Maß von Rechten, das die übrigen Proletarier — wenn ich so sagen darf — erst im 16. Jahrhundert zu erkämpfen begannen (Bauernkriege seit 1524 etc. etc.), hatten die Kunstproleten des Mittelalters in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erreicht. Sowohl für die ästhetische und ethische Bedeutung als auch für die soziale Stellung der Tonkunst[3]) bedeutet dieses Zeitalter die größte Epoche aller Zeiten. —

*

Wie aber stets die Kunst es war, die dem Zeitgeist, voraneilend, die Richtung gewiesen, so hat auch der großartige Umschwung der Musikverhältnisse im 15. Jahrhundert den vielleicht bestimmendsten Einfluß auf die weitere Entwicklung der Weltgeschichte gezeitigt:

Der Geist der Freiheit, der die neue Tonkunst beseelte, erfüllte bald ganz Europa und bewußter Nationalstolz, wie er sich im Lied der fahrenden Leute kundgab, kam nun bei fast allen Völkern Europas gleichzeitig zum Durchbruch. Die international-nivellierende Tätigkeit der römischen Kirchenkultur[4]) konnte dem Ansturm des Volkstums[5]) nicht standhalten: An die Seite der Einheitskirche treten im 16. Jahrhundert reformierte Nationalkirchen, an die Stelle der klerikalen Scholastik rückt der liberale Humanismus. Aber nicht nur national und liberal war die große „Rebellen“-Bewegung[6]), die seit Wyclif's Zeiten die Völker Europa's langsam aber sicher zum Leben erweckte: sie war auch sozial. Die Gedankenfreiheit riß wie im musikalischen[7]), auch im gesellschaft-

---

[1]) Vergleiche Tinctoris . . . S. 20 unten und S. 13.

[2]) Vergleiche S. 93 und 123/124.

[3]) Vergleiche die Ausführungen auf Seite 108/109 und 60 ff.

[4]) Auf musikalischem Gebiet repräsentiert durch den gregorianischen Kirchengesang.

[5]) Auf musikalischem Gebiet repräsentiert durch das Volkslied und die volksliedmäßige Tonkunst, welche durch die Musikreformation des Jahres 1416 ihren Einzug in die Kirche hält.

[6]) Vergleiche Seite 353, Anm. 2. [7]) Vergleiche S. 323 ff.

lichen Leben die alten Schranken nieder, und wie das Christentum die rechtlosen Sklaven des Römerreiches, so befreite die Musikreformation die rechtlosen Diener Polyhymnia's und der Künste überhaupt, allen anderen Bedrückten die Sehnsucht nach gleicher Befreiung erweckend....

Ja, die Sehnsucht, die alte, heilige Sehnsucht, der alles Große entkeimt, das Menschen schufen! . . . Sie ward wieder lebendig in den Völkern Europa's. Die göttliche Stimme in unserem Inneren, die sich laut dem Herzen verkündigt, das auf sie hört; jenes überzeugende Gefühl

„Zu was Besserem sind wir geboren" . . .

— es ward, wie in Jannocius Manetti (s. S. 279, A. 4) — so in der ganzen Menschheit wieder lebendig, als der geweihte Prophet der menschlichen Gottessehnsucht: die heilige Kunst der Töne die neue Botschaft des Heiles über den Erdkreis sandte und ihren feierlichen Einzug hielt in die ihr ehedem verschlossenen Kirchen der Christenheit. Jung-Siegfried gleich durchbrach ihr Weckruf die Waberlohe dräuender Scheiterhaufen und weckte die Brünhilde gotteswürdigen Menschentums aus ihrem jahrhundertelangen Schlaf.

Natur und Geist! . . . Die alte, klanggeborene Sehnsucht strebte ihnen wieder zu. . . . Der uralt-arische Sehnsuchtszug nach dem Westen, das alte Streben nach den Inseln der Seligen trieb wie Jung-Siegfried des Vögleins Gesang, den Wagemut eines Kolumbus nach der sagenhaften Atlantis hin. . . . Das Heldenschwert der Erfindungen und Entdeckungen schlug den Speer entzwei, mit dem „des Feuers Hüter" dem vorwärtsstürmenden Rebellen den Weg versperrte. . . . Der Speer des Dogmas ging in Trümmer, und von der Kunst der Töne geweckt, erwachte Brünhilde zu neuem Leben. Und mit ihr erwachte, was mit ihr schlief: das Streben der Menschen nach Schönheit und Licht, nach Natur und Geist.

Aus diesem Boden erwuchsen Renaissance und Reformation, zwei Bäume scheinbar verschiedener Wurzeln, aber vom Himmelstau gleicher Ideale befruchtet.

* * * * *

So laufen die Fäden zwischen Welt und Kunst, zwischen Außen- und Innenleben der Völker hin und wider. So spiegelt sich die Kunst in der Zeit und die Zeit in der Kunst, das Empfinden in der Tat und die Tat im Empfinden. Der Kulturhistoriker der Zukunft wird diese tiefer liegenden Unterfäden der Weltgeschichte aufzudecken haben. Denn eine Weltgeschichte ohne Würdigung aller kulturpsychologi-

schen Momente ist ein elendes Machwerk, ein bloßes Register, eine Form ohne Inhalt, ein Körper ohne Geist und Seele. Die historischen und psychologischen Disziplinen müssen vielmehr zusammenwirken, soll jene echte Kulturforschung zustande kommen, die wir von der Wissenschaft der Zukunft zu fordern haben.

Den eigentlichen Schlüssel zu dieser Erschließung der Völker- und Geschichtspsychologie kann aber nur jene Wissenschaft bieten, die uns auf den Grund der Seele blicken läßt. Worte verschleiern. Selbst die Poesie und ihre Geschichte liefern ein sehr verschwommenes Bild. Jedoch „die Seele — spricht nur Polyhymnia aus". Dies Wort hat nicht der Dichter, nein — der große Kulturhistoriker und Geschichtsphilosoph Friedrich Schiller geprägt. Und wie er's wohl meinte, so ist es in der Tat: Die Tonkunst und ihre Geschichte sind berufen, in der kulturpsychologischen Geschichtsforschung den bahnbrechenden Fortschritt zu inaugurieren.[1])

Der Ausbau der Musikwissenschaft, vor allem ihrer Mittelalterforschung, ist daher die unerläßliche Grundlage einer modernen, historisch fundierten Kultur- und Völkerpsychologie. In der Musikforschung ruhen die Wurzeln für das psychologische Verständnis von Universal- und Kulturgeschichte; sie ist der Brennpunkt unserer historischen und philosophischen Wissenschaften.

* *

Man lasse daher in Zukunft allen Phrasenkram beiseite, mit dem nichtswissender Epigonenstolz die Musik als die jüngste der Künste und Wissenschaften hinstellen möchte, — (und über den Dekorateuren des Musikgebäudes jener Baumeister vergißt, welche nicht nur den Grund graben, sondern erst noch für den Bauplatz den Wald des Unverstandes ausroden mußten,) — und gebe dafür der Erkenntnis Raum, daß die Musikwissenschaft der Grundpfeiler der modernen Geistesbildung ist. Gerade die Tonkunst war es, welche der Geistesfreiheit in allen anderen Gebieten des Wissens vorangeleuchtet hat:

> Denn die Wiedergeburt der Musik als einer schönen Kunst hat den Grundstein der Neuzeit gelegt.

Darin liegt der ewige Ruhm der „*nova ars*", darin liegt die welthistorische und kulturgeschichtliche Bedeutung der von den „Engländern" im 15. Jahrhundert zum ewigen Siege geführten Reformation der Tonkunst Europa's.

---

[1]) Vergleiche S. 62/63.

BEILAGEN.

Vorbemerkung.

┌────┐ bezeichnet Ligaturen der Handschrift.

⌈ ⌉ „ geschwärzte (beziehungsweise rote) Noten der Handschrift.

♯, ♭ **vor** den Noten der Gesangsstimmen entsprechen der **handschriftlichen** Vorzeichnung.

♯, ♭, ♮ **über** den Noten der Gesangsstimmen sind vom Herausgeber ergänzte Versetzungszeichen. Stehen dieselben ohne Klammer, so ist die betreffende Stelle unzweideutig. Wo sie hingegen eingeklammert sind, ist ihre Anwendung möglich, aber nicht erforderlich. (♯) bedeutet somit: entweder ♯ oder ♮, (♭): entweder ♭ oder ♮ u. s. f. Je nach der Lage des Falles können somit (♭) und (♮) oder (♯) und (♮) identisch sein. — Doch sind auch die eingeklammerten Versetzungen regelmäßig aus der Theorie des 15. Jahrhunderts erklärbar.

Betreffs der Motivierung der interpretierten Chromatik vergleiche die Ausführungen des VI. Kapitels.

Bezüglich der **Textlegung** vergleiche Seite 215 ff. — Die in **Grotesk**schrift gesetzten und eingeklammerten Textpartien sind nur als Notbehelf ergänzt. In Wirklichkeit dürften die betreffenden Ritornelle **instrumental** ausgeführt oder solfeggiert worden sein. (Vergleiche Seite 213/214.)

Vortragsbezeichnungen sind **versuchsweise** (ohne andere Auffassungen ausschließen zu wollen) in dem Tabulatur-(Klavier-)satz der 5. Beilage angedeutet worden. Das dort gegebene Beispiel dürfte genügen, um bei einer eventuellen Aufführung eines der hier mitgeteilten Stücke einen Anhaltspunkt zu bieten. Jedenfalls ist stets auf selbständige dynamische Schattierung der einzelnen Stimmen zu achten. Denn nur der Homophonie entspricht eine Homodynamik; wirkliche Polyphonie hingegen erfordert auch eine Polydynamik, d. h. selbständige, unter Umständen in verschiedenen Stimmen direkt kontrastierende Führungen der einzelnen Kraftlinien bezüglich Zu- und Abnahme.

„O rosa bella“

von

John of Dunstable († 1453).

(Siehe Seite 159, **No. II**; ferner Seite 161—209.)

17-stimmig

(Dreistimmig mit *14* verschiedenen Füllstimmen.)

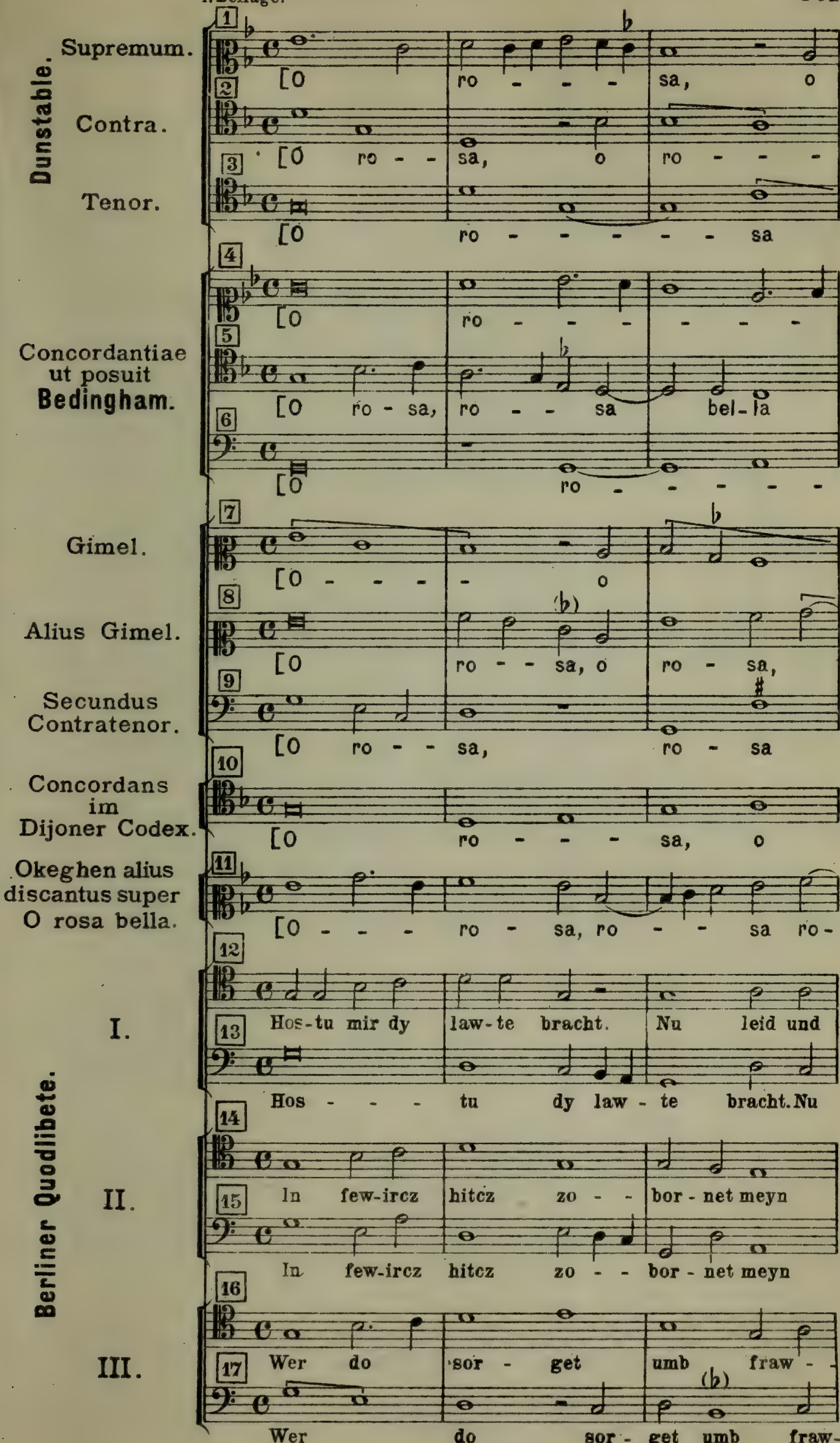
(Siehe Seite 160, **No. III** bis **VI** und **X**; ferner Seite 162—176 und 228.)

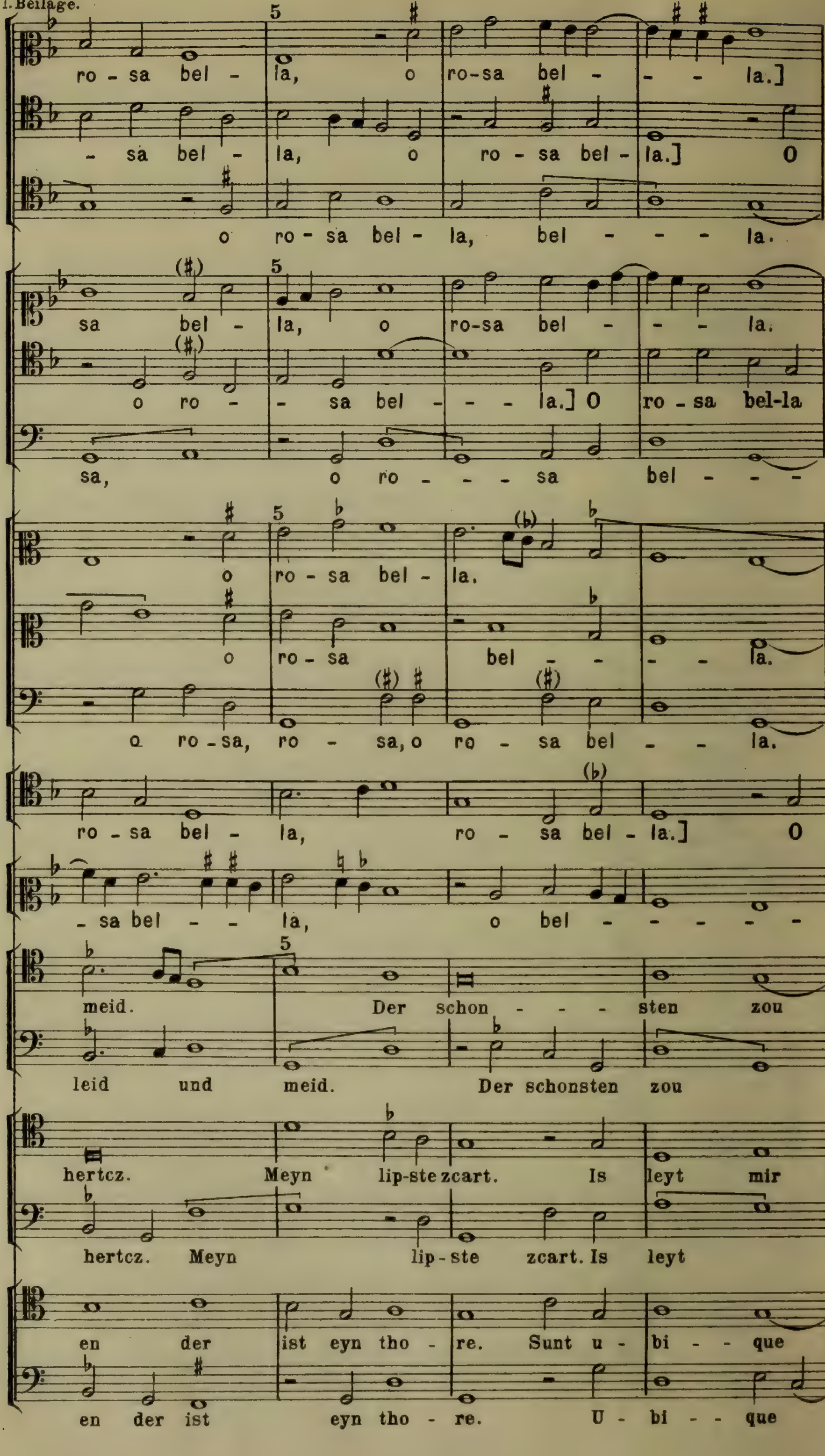
(In den Originalschlüsseln.)

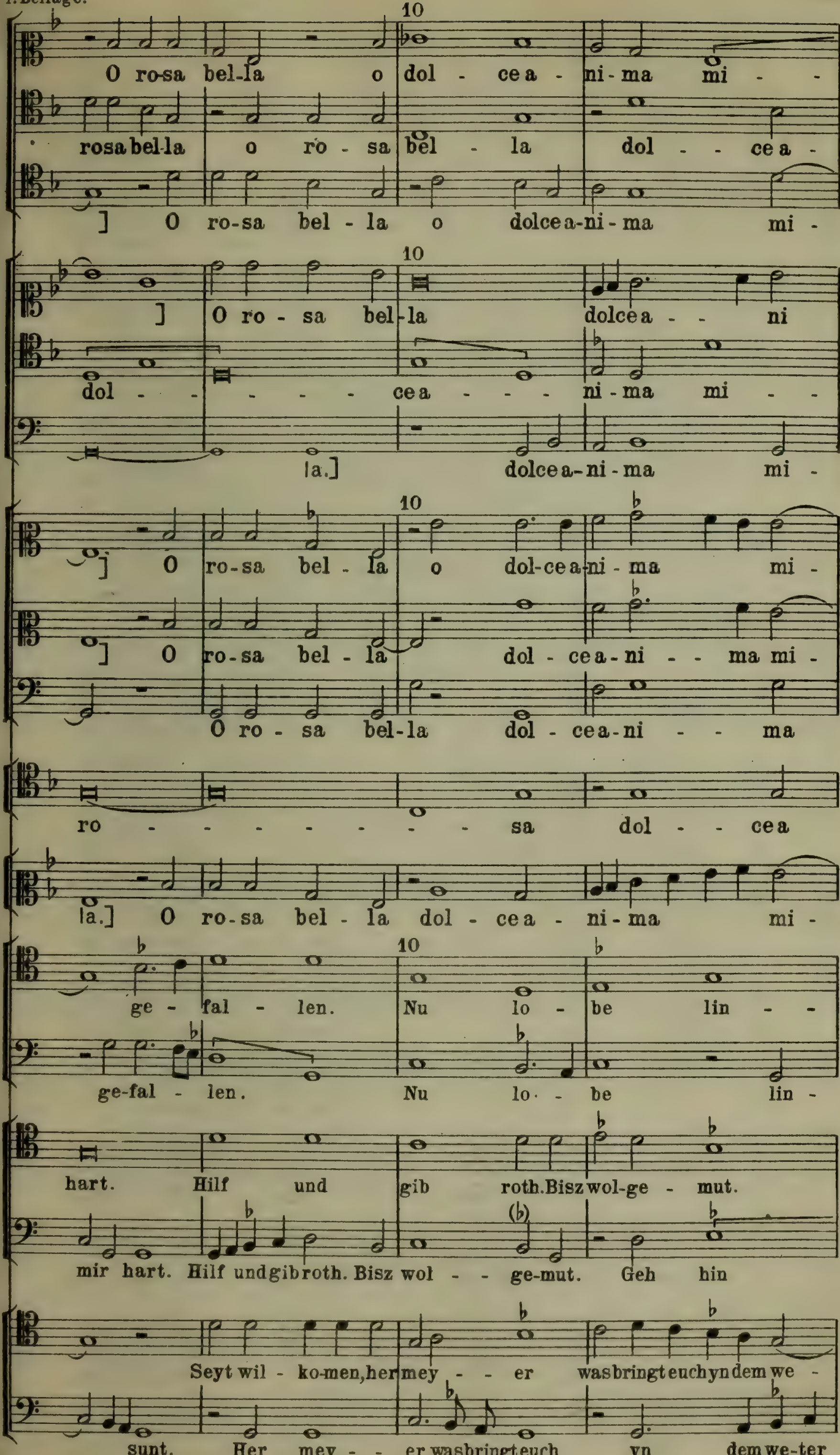
Es sind folgende Kombinationen mehrstimmiger Tonsätze möglich:

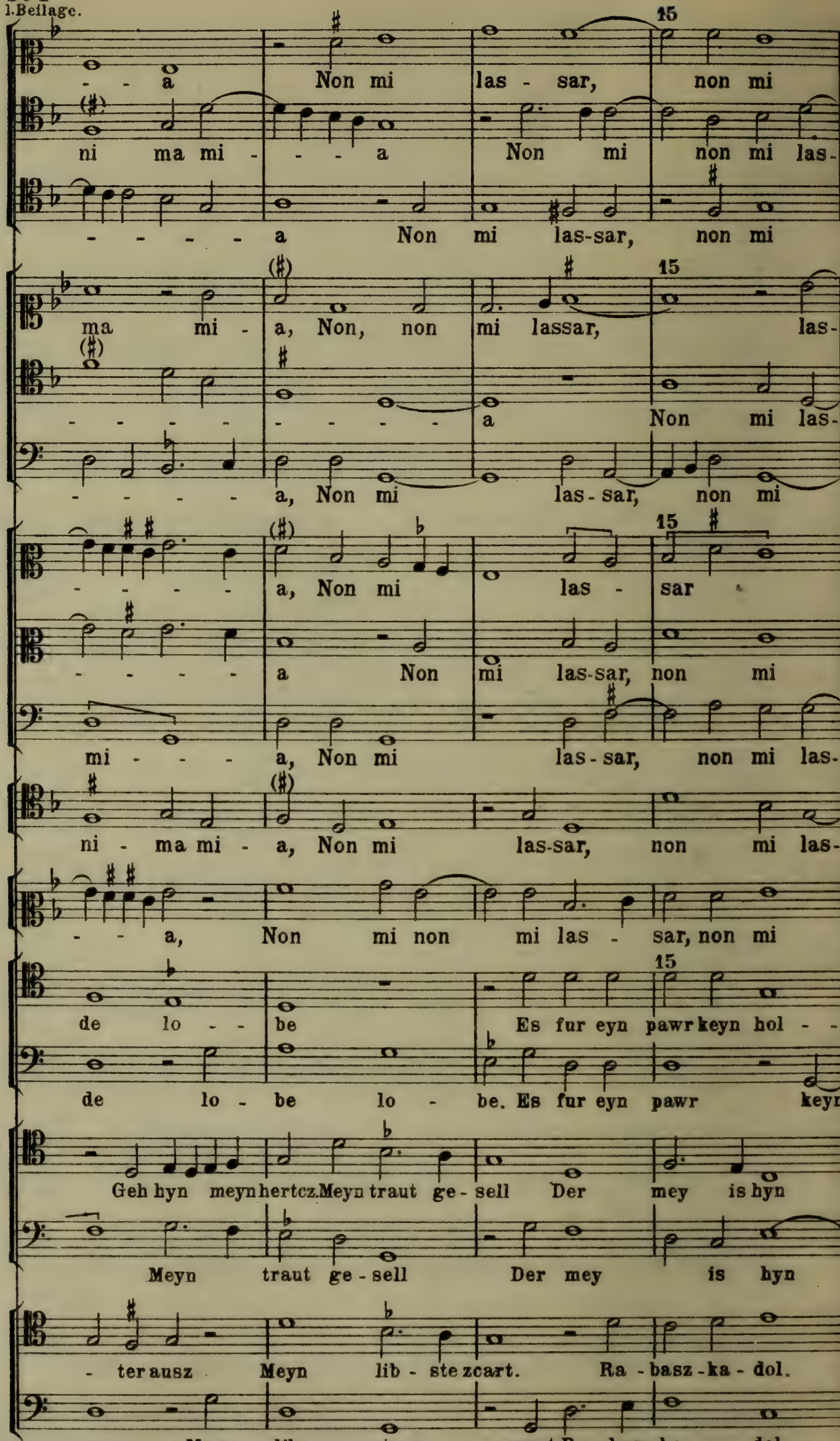
I.) 1 + 2 + 3.
II.) 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6.
III.) 1 + 2 + 3 + 7 + 8 + 9.
IV.) 3 (eine Oktave höher) + 1 + 10.
V.) 11 + 1 + 10.
VI.) 1 + 12 + 13.
VII.) 1 + 14 + 15.
VIII.) 1 + 16 + 17.

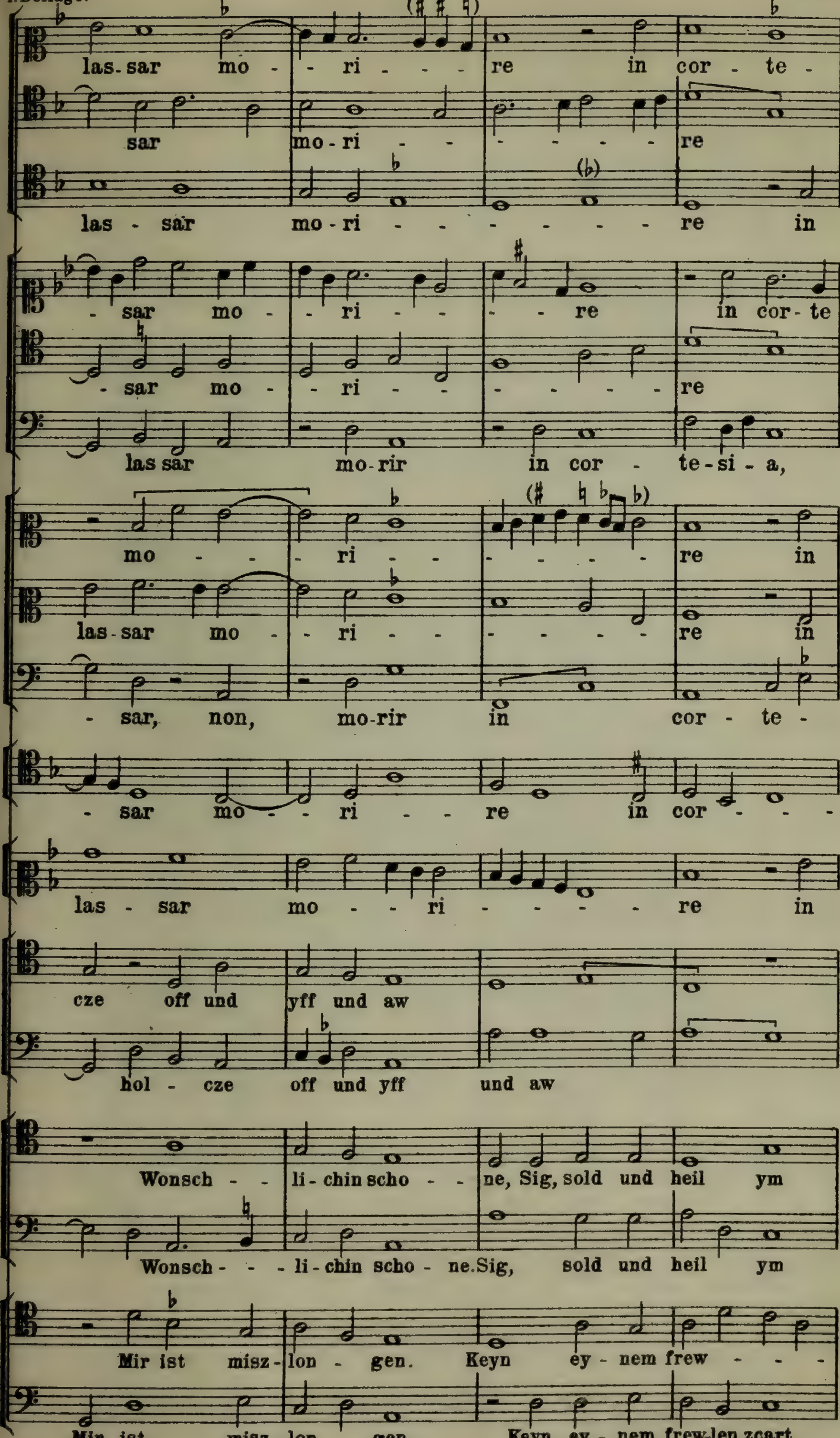
Wahrscheinlich instrumental auszuführen sind die Stimmen No. 7, 8, 9, 13, 15, 17.

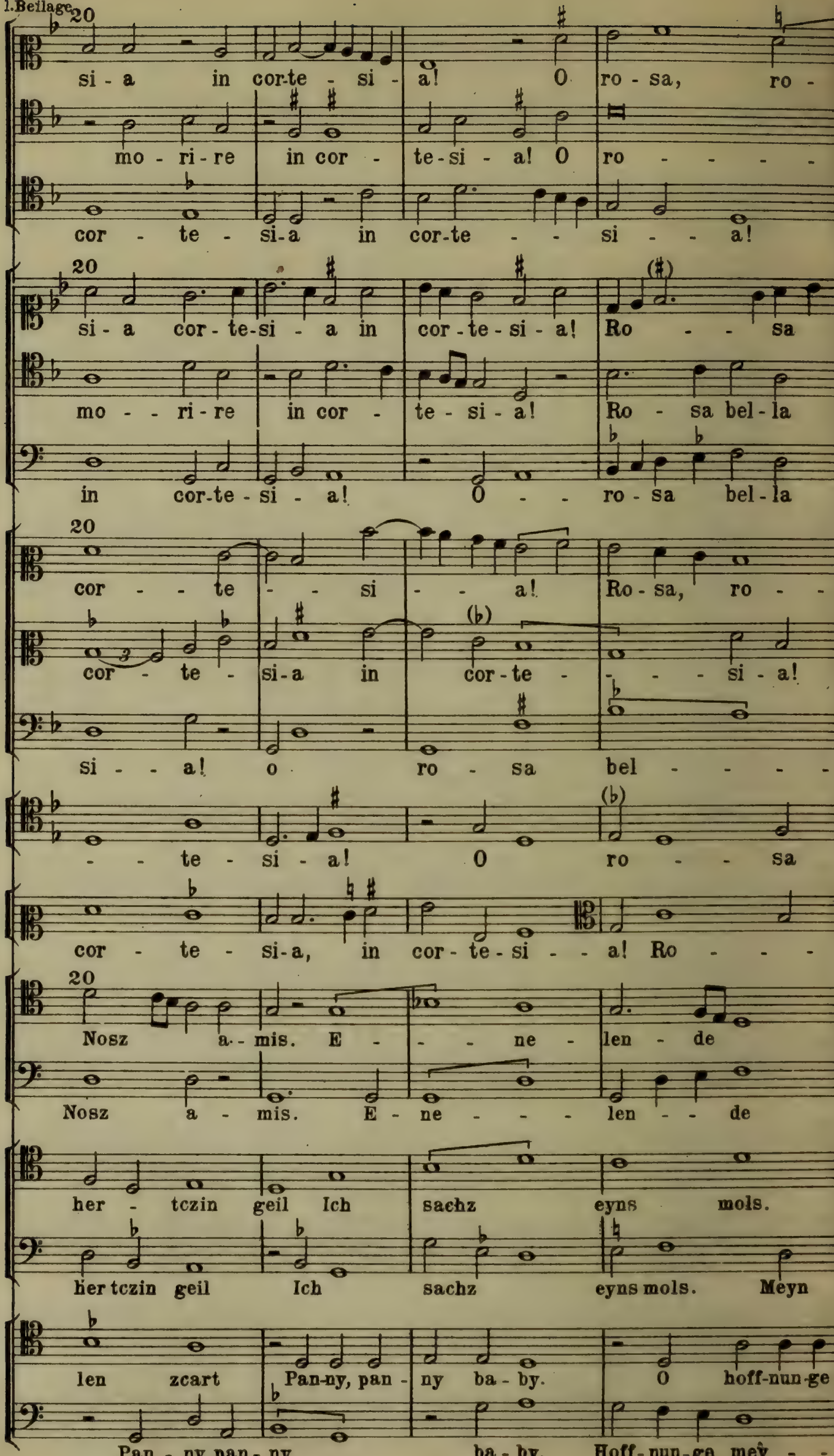

Dunstable.
Supremum.
[O ro - - - - sa, o
Contra.
[O ro - - sa, o ro - - -
Tenor.
[O ro - - - - - sa
Concordantiae ut posuit Bedingham.
[O ro - - - - - -
[O ro - sa, ro - - sa bel - la
[O ro - - - - -
Gimel.
[O - - - - o
Alius Gimel.
[O ro - - sa, o ro - sa,
Secundus Contratenor.
[O ro - - sa, ro - sa
Concordans im Dijoner Codex.
[O ro - - - sa, o
Okeghen alius discantus super O rosa bella.
[O - - - ro - sa, ro - - sa ro -
Berliner Quodlibete.
I.
Hos-tu mir dy law-te bracht. Nu leid und
Hos - - - tu dy law - te bracht. Nu
II.
In few-ircz hitcz zo - - bor - net meyn
In few-ircz hitcz zo - - bor - net meyn
III.
Wer do sor - get umb fraw -
Wer do sor - get umb fraw-

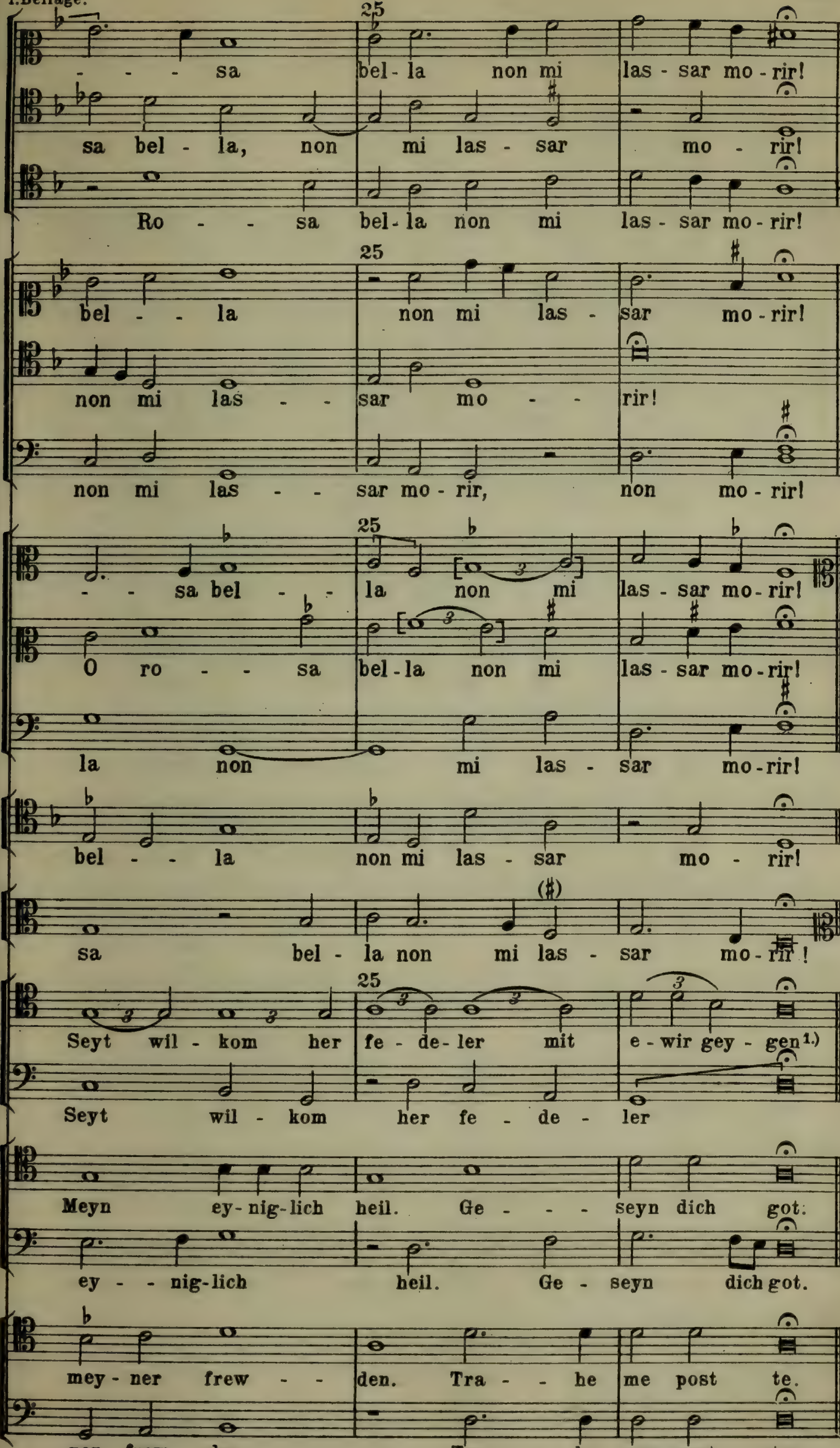

ro - sa bel - la, o ro-sa bel - - - la.]
- sa bel - la, o ro - sa bel - la.] O
o ro - sa bel - la, bel - - - - la.
sa bel - la, o ro-sa bel - - - la.
o ro - - sa bel - - - - la.] O ro - sa bel-la
sa, o ro - - - - sa bel - - -
o ro - sa bel - la.
o ro - sa bel - - - la.
o ro - sa, ro - sa, o ro - sa bel - - la.
ro - sa bel - la, ro - sa bel - la.] O
- sa bel - - la, o bel - - - - - -
meid. Der schon - - - sten zou
leid und meid. Der schonsten zou
hertcz. Meyn lip-ste zcart. Is leyt mir
hertcz. Meyn lip - ste zcart. Is leyt
en der ist eyn tho - re. Sunt u - bi - - que
en der ist eyn tho - re. U - bi - - que


10
O ro-sa bel-la o dol - ce a - ni - ma mi - -
rosa bel-la o ro - sa bel - la dol - - ce a -
] O ro-sa bel - la o dolce a-ni - ma mi -
10
] O ro - sa bel-la dolce a - - ni
dol - - - - - ce a - - - - ni - ma mi - -
la.] dolce a-ni - ma mi -
10
] O ro-sa bel - la o dol-ce a-ni - ma mi -
] O ro-sa bel - la dol - ce a-ni - - ma mi -
O ro - sa bel-la dol - ce a-ni - - ma
ro - - - - - - - - sa dol - - ce a
la.] O ro-sa bel - la dol - ce a - ni-ma mi -
10
ge - fal - len. Nu lo - be lin - -
ge-fal - len. Nu lo - be lin -
hart. Hilf und gib roth. Bisz wol-ge - mut.
mir hart. Hilf und gib roth. Bisz wol - - ge-mut. Geh hin
Seyt wil - ko-men, her mey - - er was bringt euch yn dem we -
sunt. Her mey - - er was bringt euch yn dem we-ter


- - a Non mi las - sar, non mi
ni ma mi - - - a Non mi non mi las-
- - - - a Non mi las-sar, non mi
ma mi - a, Non, non mi lassar, las-
- - - - - - - - a Non mi las-
- - - - a, Non mi las - sar, non mi
- - - - a, Non mi las - sar
- - - - a Non mi las-sar, non mi
mi - - - a, Non mi las - sar, non mi las.
ni - ma mi - a, Non mi las-sar, non mi las-
- - a, Non mi non mi las - sar, non mi
de lo - - be Es fur eyn pawr keyn hol - -
de lo - be lo - be. Es fur eyn pawr keyn
Geh hyn meyn hertcz.Meyn traut ge - sell Der mey is hyn
Meyn traut ge - sell Der mey is hyn
- ter ausz Meyn lib - ste zcart. Ra - basz - ka - dol.
ausz Meyn lib - ste zcart.Ra - basz-ka - dol.

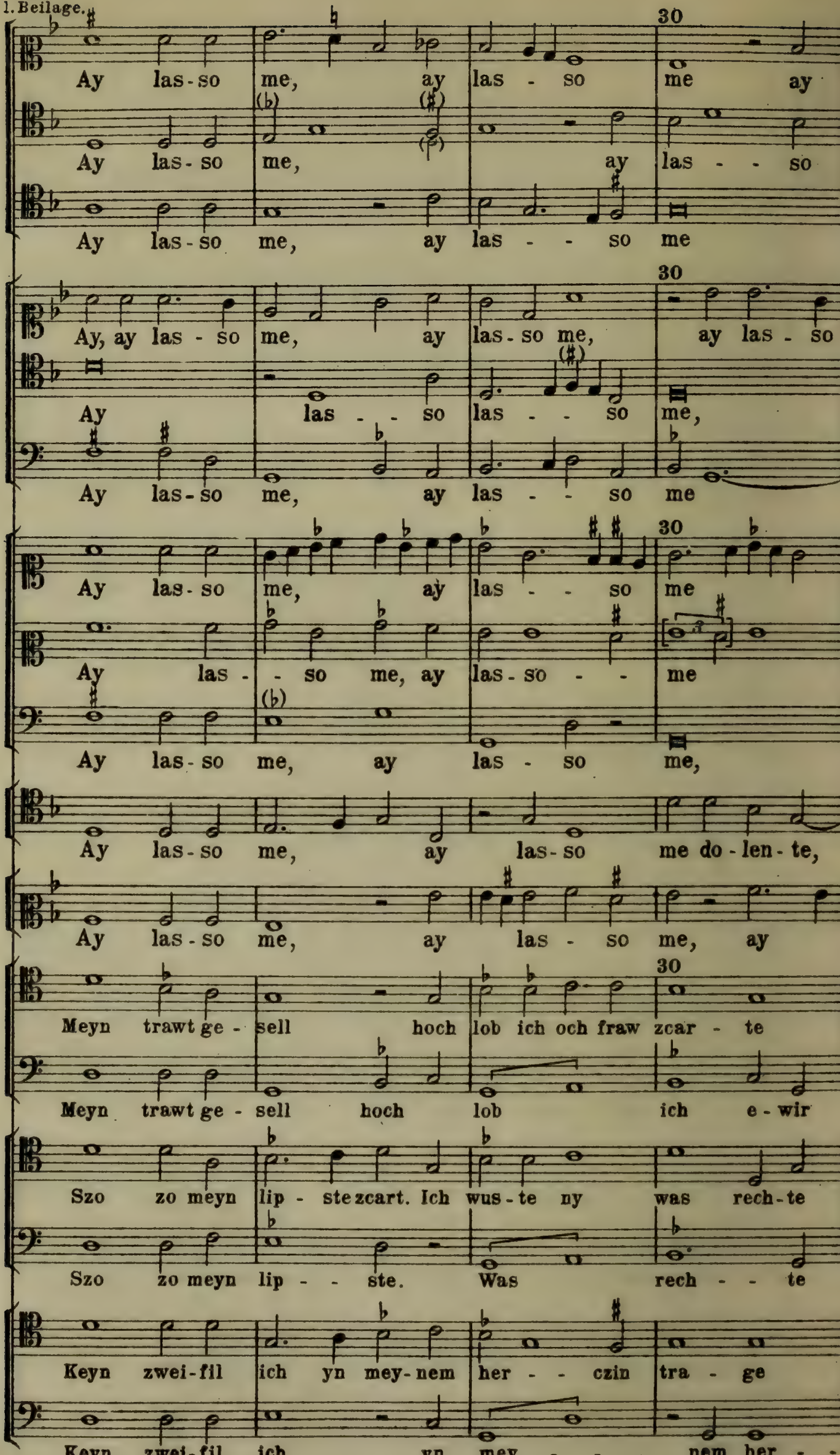

las-sar mo - ri - - - re in cor - te -
sar mo-ri - - - - - - - re
las - sar mo-ri - - - - - - - re in
- sar mo - - ri - - - - re in cor-te
- sar mo - - ri - - - - - - re
las sar mo-rir in cor - te-si - a,
mo - - - ri - - - - - - re in
las-sar mo - - ri - - - - - - re in
- sar, non, mo-rir in cor - te -
- sar mo - - ri - - - re in cor - - -
las - sar mo - - ri - - - - - re in
cze off und yff und aw
hol - cze off und yff und aw
Wonsch - - li-chin scho - - ne, Sig, sold und heil ym
Wonsch - - - li-chin scho - ne.Sig, sold und heil ym
Mir ist misz-lon - gen. Keyn ey - nem frew - - -
Mir ist misz-lon - gen. Keyn ey - nem frew-len zcart.

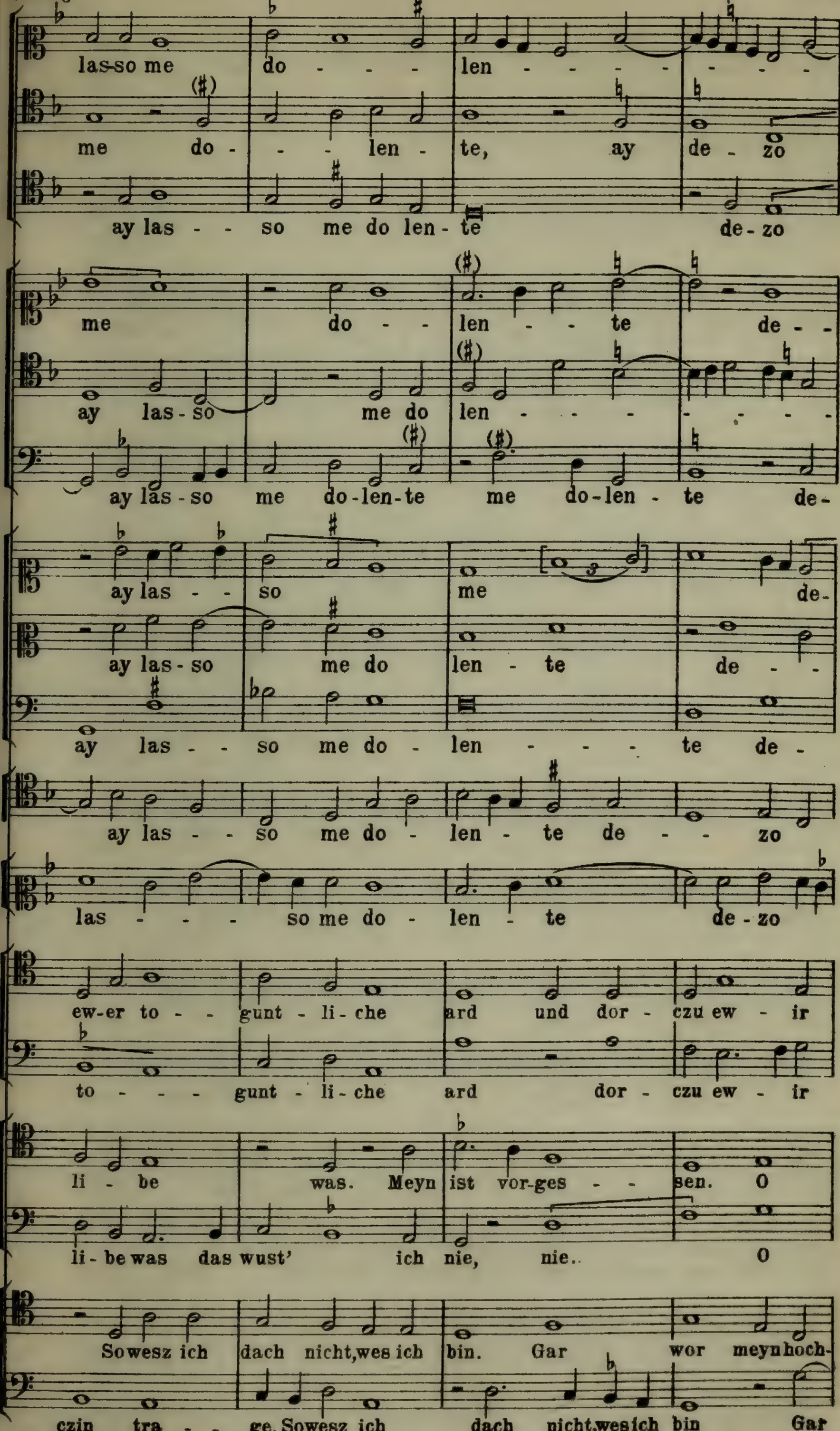

si - a in cor-te - si - a! O ro - sa, ro -
mo - ri - re in cor - te - si - a! O ro - - - - -
cor - te - si-a in cor-te - - si - - a!
si - a cor - te-si - a in cor - te - si - a! Ro - - - sa
mo - - ri - re in cor - te - si - a! Ro - sa bel - la
in cor-te - si - a! O - - ro - sa bel - la
cor - - te - - si - - a! Ro - sa, ro - -
cor - te - si-a in cor - te - - - - si - a!
si - - a! o ro - sa bel - - - -
- - te - si - a! O ro - - sa
cor - te - si-a, in cor - te - si - - a! Ro - - -
Nosz a - mis. E - - - ne - len - de
Nosz a - mis. E - ne - - - len - - de
her - tczin geil Ich sachz eyns mols.
her tczin geil Ich sachz eyns mols. Meyn
len zcart Pan-ny, pan - ny ba - by. O hoff-nun-ge
Pan - ny, pan - ny ba - by. Hoff - nun - ge meŷ - -



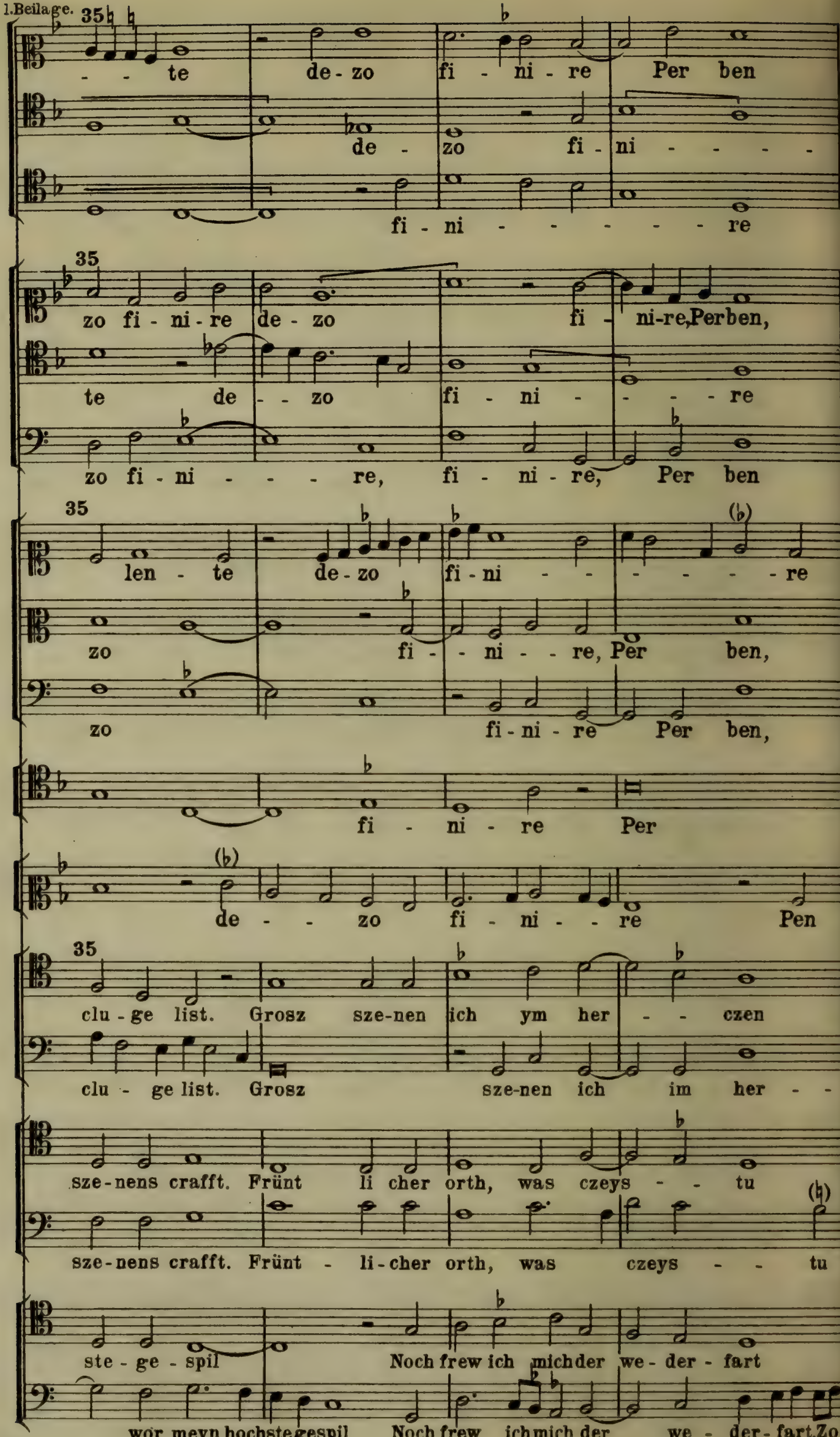
1.) Sollte dieses Citat etwa auf ein im vorvorletzten Takt (bei „O Rosa...“ im Supremum) - von hier ab im Manuskr. **kein** Text! - einzusetzendes Instrumental-Zwischenspiel hinweisen?

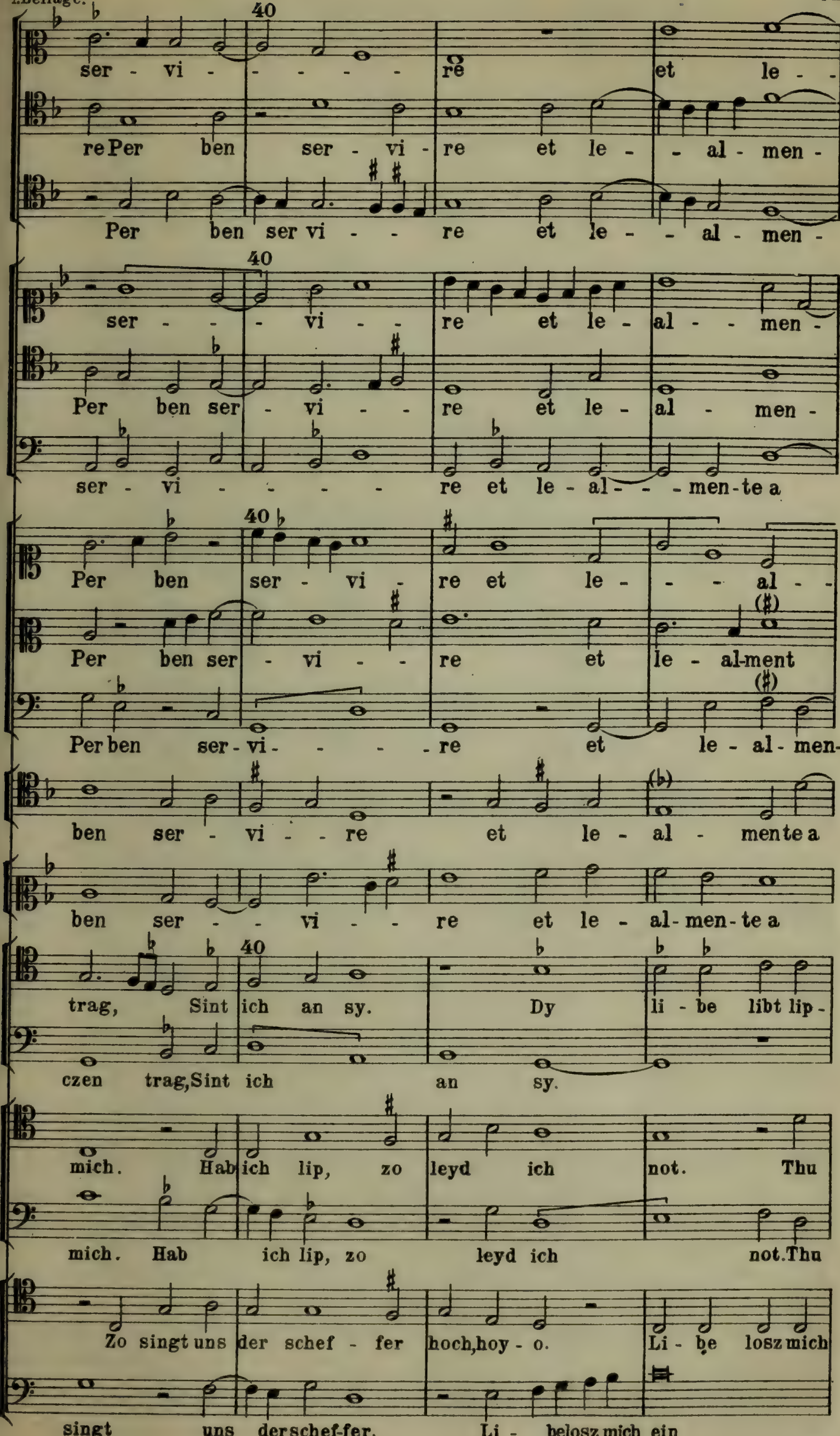
I. Beilage.

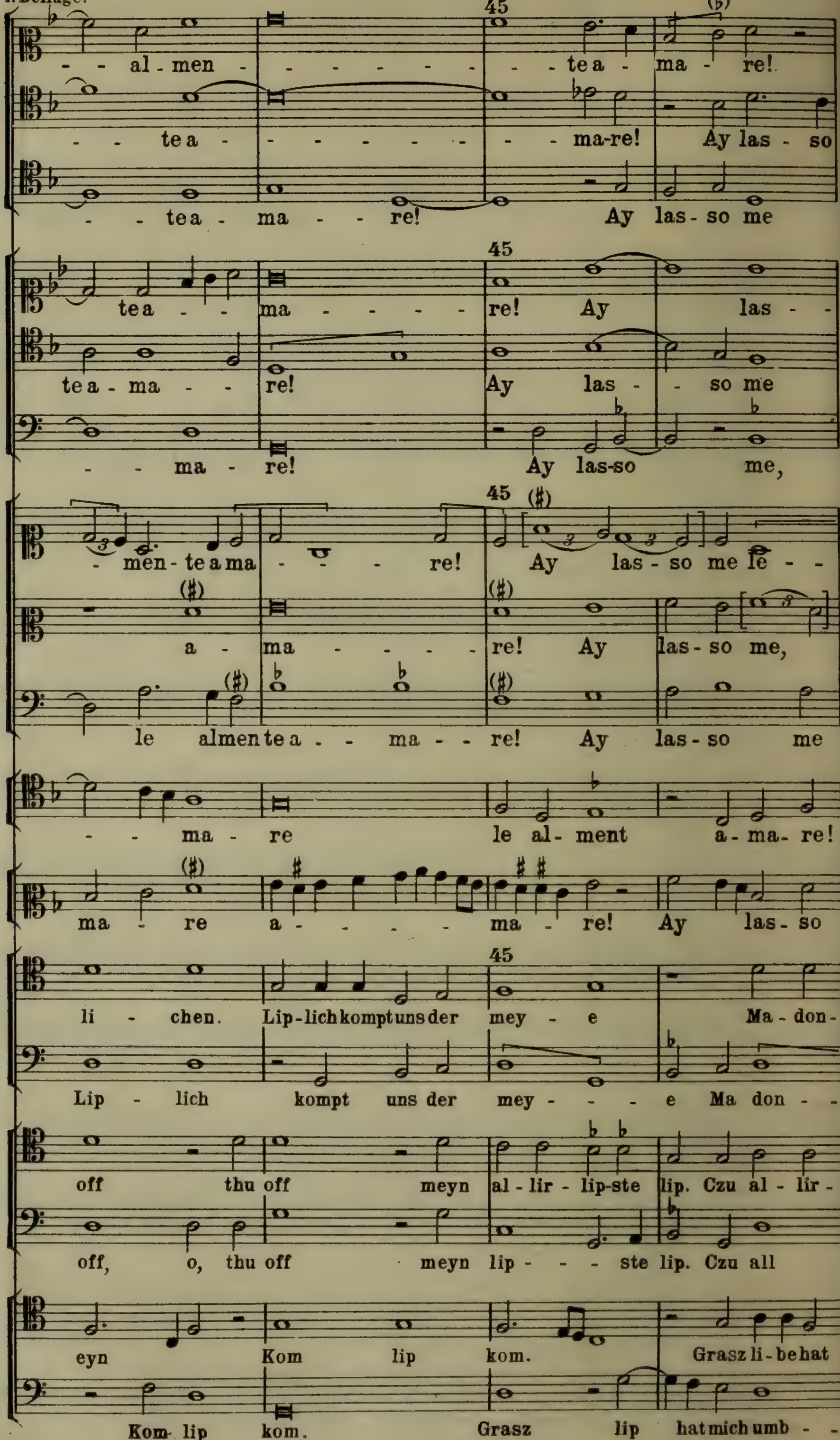

30
Ay las-so me, ay las - so me ay
Ay las-so me, ay las - - so
Ay las-so me, ay las - - so me
30
Ay, ay las - so me, ay las-so me, ay las - so
Ay las - - so las - - so me,
Ay las-so me, ay las - - so me
30
Ay las-so me, ay las - - so me
Ay las - - so me, ay las-so - - me
Ay las-so me, ay las - so me,
Ay las-so me, ay las-so me do-len-te,
Ay las-so me, ay las - so me, ay
30
Meyn trawt ge - sell hoch lob ich och fraw zcar - te
Meyn trawt ge - sell hoch lob ich e-wir
Szo zo meyn lip - ste zcart. Ich wus-te ny was rech-te
Szo zo meyn lip - - ste. Was rech - - te
Keyn zwei-fil ich yn mey-nem her - - czin tra - ge
Keyn zwei-fil ich yn mey - - - nem her - -

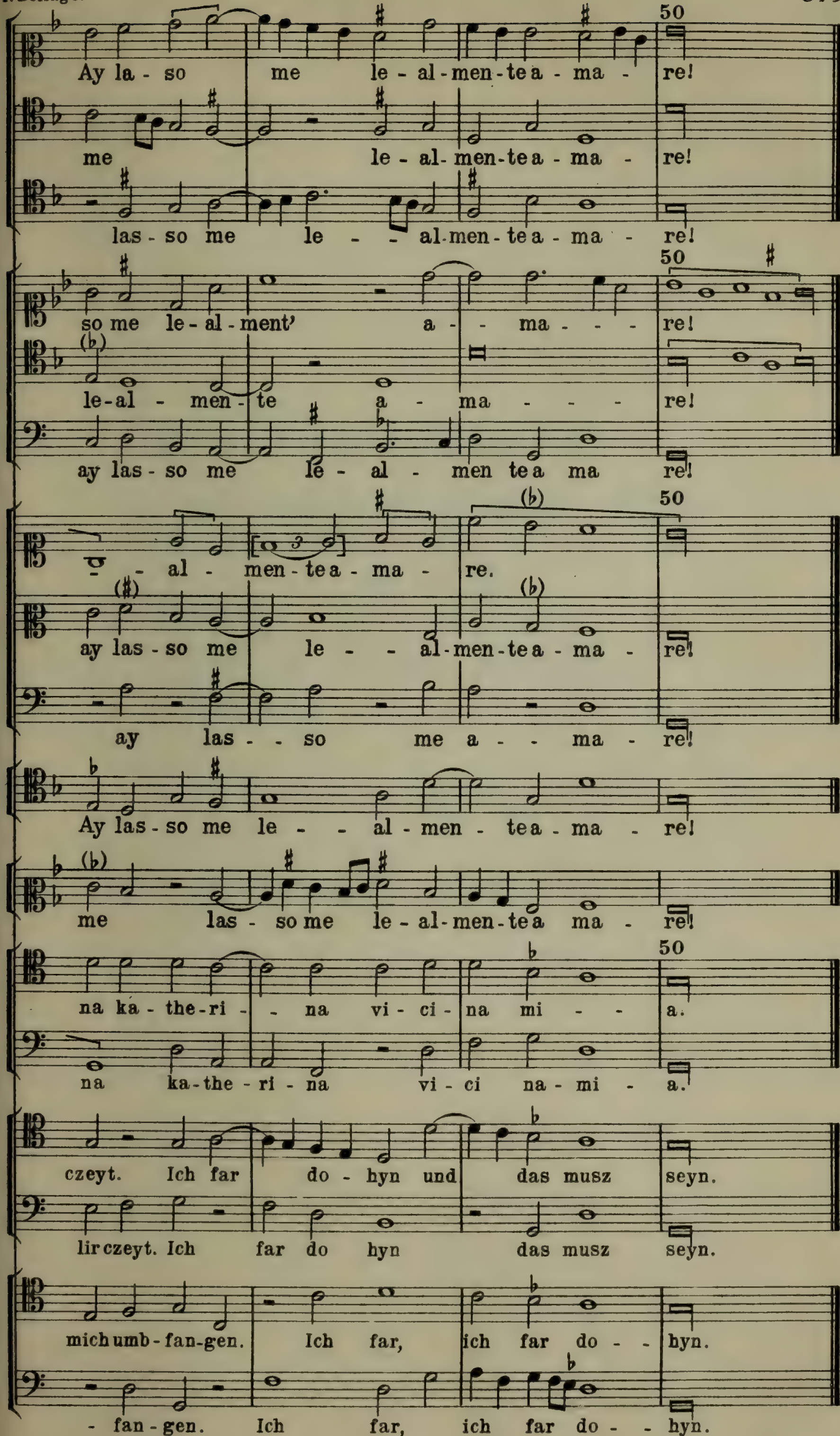

lasso me do - - - len - - - - - - - -
me do - - - len - te, ay de - zo
ay las - - so me do len - te de - zo
me do - - len - - te de - -
ay las - so me do len - - - - - - - -
ay las - so me do - len - te me do - len - te de -
ay las - - so me de-
ay las - so me do len - te de - -
ay las - - so me do - len - - - te de -
ay las - - so me do - len - te de - - zo
las - - - so me do - len - te de - zo
ew-er to - - gunt - li - che ard und dor - czu ew - ir
to - - - gunt - li - che ard dor - czu ew - ir
li - be was. Meyn ist vor-ges - - sen. O
li - be was das wust' ich nie, nie.. O
So wesz ich dach nicht, wes ich bin. Gar wor meyn hoch-
czin tra - - ge. So wesz ich dach nicht, wes ich bin Gar

1.Beilage.


35
- - te de-zo fi - ni - re Per ben
de - zo fi - ni - - - - -
fi - ni - - - - - - - re
35
zo fi - ni - re de - zo fi - ni-re,Perben,
te de - - zo fi - ni - - - - re
zo fi - ni - - - - re, fi - ni - re, Per ben
35
len - te de - zo fi - ni - - - - - - re
zo fi - - ni - - re, Per ben,
zo fi - ni - re Per ben,
fi - ni - re Per
de - - zo fi - ni - - re Pen
35
clu - ge list. Grosz sze-nen ich ym her - - czen
clu - ge list. Grosz sze-nen ich im her - -
sze-nens crafft. Frünt li cher orth, was czeys - - tu
sze-nens crafft. Frünt - li-cher orth, was czeys - - tu
ste - ge - spil Noch frew ich mich der we - der - fart
wor meyn hochste gespil Noch frew ich mich der we - der-fart.Zo


40
ser - vi - - - - - re et le - -
re Per ben ser - vi - re et le - - al - men -
Per ben ser vi - - re et le - - al - men -
40
ser - - - vi - - re et le - al - - men -
Per ben ser - vi - - re et le - al - men -
ser - vi - - - - re et le - al - - - men-te a
40
Per ben ser - vi - re et le - - - al - -
Per ben ser - vi - - re et le - al-ment
Per ben ser - vi - - - - re et le - al - men-
ben ser - vi - - re et le - al - mente a
ben ser - - vi - - re et le - al- men- te a
40
trag, Sint ich an sy. Dy li - be libt lip -
czen trag, Sint ich an sy.
mich. Hab ich lip, zo leyd ich not. Thu
mich. Hab ich lip, zo leyd ich not. Thu
Zo singt uns der schef - fer hoch, hoy - o. Li - be losz mich
singt uns der schef-fer. Li - be losz mich ein


- - al - men - - - - - - - - - te a - ma - re!
- - te a - - - - - - - - - ma-re! Ay las - so
- - tea - ma - - - re! Ay las - so me
tea - - ma - - - - - re! Ay las - -
te a - ma - - re! Ay las - - so me
- - ma - re! Ay las-so me,
- men - te a ma - - - re! Ay las - so me le - -
a - ma - - - - re! Ay las - so me,
le almen te a - - ma - - re! Ay las - so me
- - ma - re le al - ment a - ma - re!
ma - re a - - - - - ma - re! Ay las - so
li - chen. Lip-lich kompt uns der mey - e Ma - don -
Lip - lich kompt uns der mey - - - e Ma don - -
off thu off meyn al - lir - lip-ste lip. Czu al - lir -
off, o, thu off meyn lip - - - ste lip. Czu all
eyn Kom lip kom. Grasz li - be hat
Kom- lip kom. Grasz lip hat mich umb - -


50
Ay la - so me le - al - men - te a - ma - re!
me le - al - men - te a - ma - re!
las - so me le - - al - men - te a - ma - re!
50
so me le - al - ment' a - - ma - - - re!
le - al - men - te a - ma - - - re!
ay las - so me le - al - men te a ma re!
50
- al - men - te a - ma - re.
ay las - so me le - - al - men - te a - ma - re!
ay las - - so me a - - ma - re!
Ay las - so me le - - al - men - te a - ma - re!
me las - so me le - al - men - te a ma - re!
50
na ka - the - ri - - na vi - ci - na mi - - a.
na ka - the - ri - na vi - ci na - mi - a.
czeyt. Ich far do - hyn und das musz seyn.
lir czeyt. Ich far do hyn das musz seyn.
mich umb - fan - gen. Ich far, ich far do - - hyn.
- fan - gen. Ich far, ich far do - - hyn.

Die Lesarten

der von *Dunstable* herrührenden 3 Stimmen

des Liedes

„O rosa bella“.

(Vergleiche Seite 164—166.)

Berl. = Ms. mus. 98 der königl. Bibliothek zu Berlin. (Siehe Seite 161, No. X).

Dij. = Cod. 295 zu Dijon (s. Seite 160, No. 9).

Hert = Cod. Tridentinus 90, fol. 444b (s. Seite 160, No. 11).

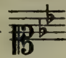
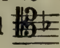
Okeghem = Cod. Tridentinus 90, fol. 445a (s. Seite 160, No. 10).

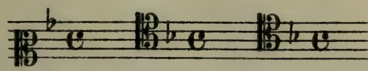
Par. = Ms. franc. 15123 der Bibliothèque Nation., Paris (s. Seite 159, No. 4).

Pav. = Cod. 362 der Universitätsbibliothek zu Pavia (siehe Seite 159, No. 3).

Tr. = Cod. Tridentinus 89, fol. 119b und 90, fol. 361b (in beiden Fassungen ganz gleich. S. Seite 160, No. 7 und 8).

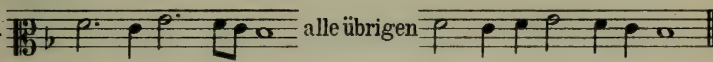
Vat. = Cod. Urbin lat. 1411 der Bibl. Vaticana zu Rom (s. Seite 159, No. 2).

♭=Vorzeichnung fehlt in Par. und Tr. (Hier aber bei 2 Concordànzen  und ); sonst:

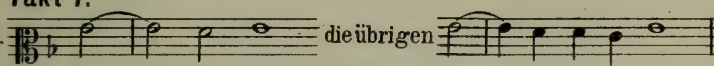
 ; Tr. ¢ und doppelte Notenwerte[1])

SUPREMUM.

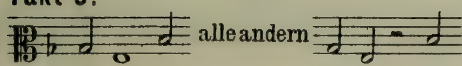
Takt 2.



Takt 7.

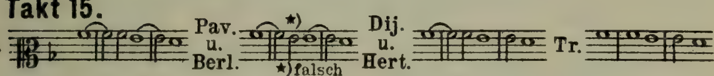


Takt 9.

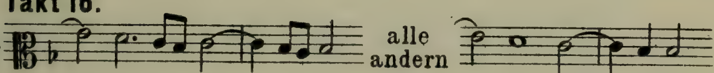


(Vergleiche Tenor Takt 9/10)

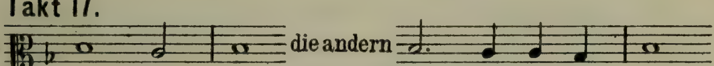
Takt 15.



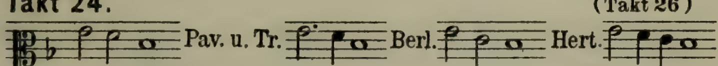
Takt 16.



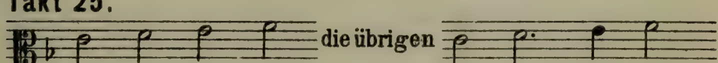
Takt 17.



Takt 24.



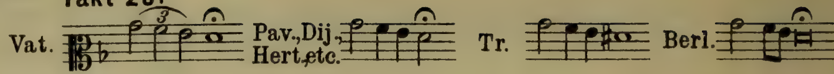
Takt 25.



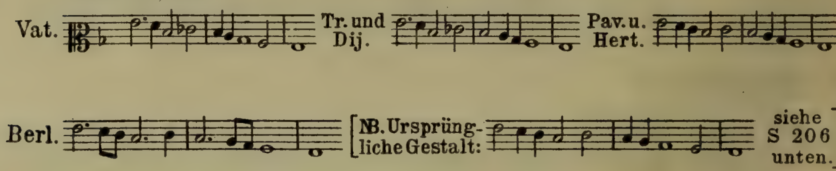
---

1) Hier zur leichteren Vergleichung in der Regel schon auf die Hälfte reducirt.

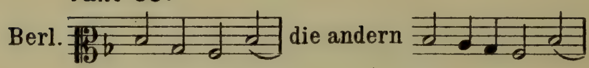
Takt 26.



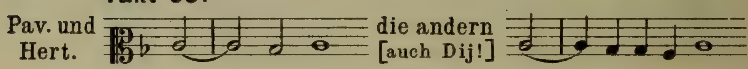
Takt 28/29.



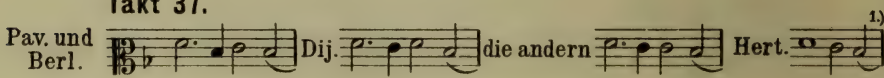
Takt 33.



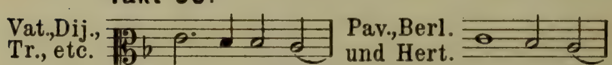
Takt 35.



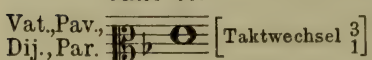
Takt 37.



Takt 39.

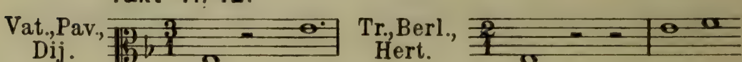


Takt 41.

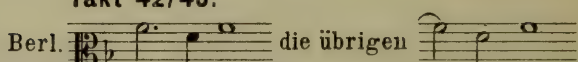


Tr., Berl., Hert., Okeghem, Bedingham etc.: kein Taktwechsel.

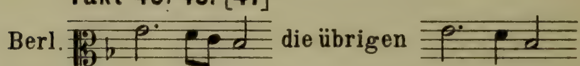
Takt 41/42.



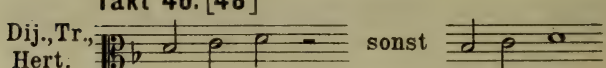
Takt 42/43.



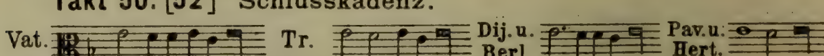
Takt 45/46. [47][2)]



Takt 46. [48][2)]



Takt 50. [52][2)] Schlusskadenz.

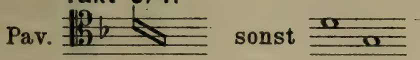


1.) Diese Änderung bei Hert entspricht jener der Pav. und Berl. in Takt 39.
2.) [ ] bei Taktwechsel in Takt 41.

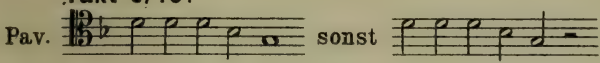
TENOR.

(NB. In Dij. um eine Octave höher als in den übrigen Fassungen.)

Takt 3/4.

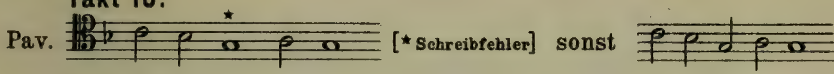


Takt 9/10.

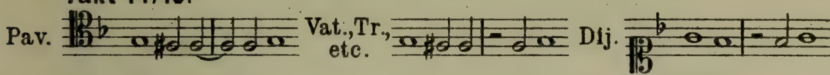


(Vergleiche Supr. Takt 8/9.)

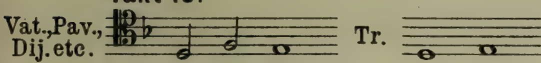
Takt 10.



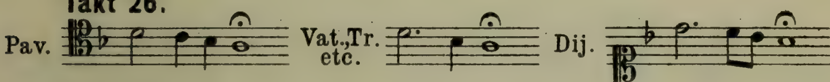
Takt 14/15.



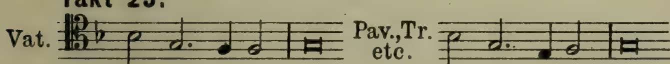
Takt 18.



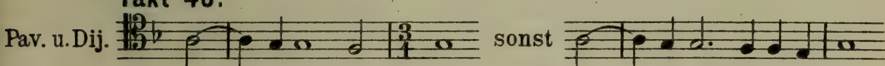
Takt 26.



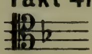
Takt 29.



Takt 40.

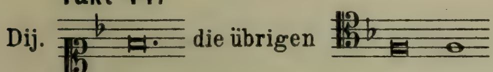


Takt 41.

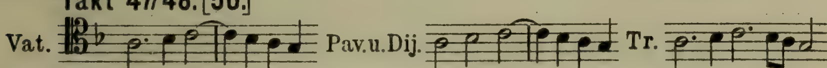


Taktwechsel siehe Supremum.

Takt 44.



Takt 47/48. [50.]



CONTRA.

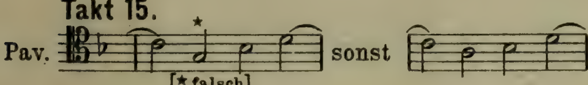
Takt 1/2.



Takt 13.



Takt 15.



Vergleiche Takt 42.

Takt 16.

Vat.



Die verdeckten Quintparallelen der Vat. entfallen beider 2. Lesart.

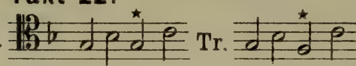
Takt 18/19.

Pav.



Takt 22.

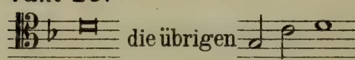
Vat. Pav.



Man beachte an dieser Stelle die Füllstimmen. Der 1. Lesart (g) entsprechend nimmt der 1. Gimel g. Der 2. Lesart [f(is)] entsprechend nimmt die 1. Concordanz f(is). Beides gibt eine gute Harmonie.

Takt 23.

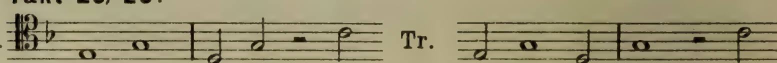
Tr.



Es ist möglich, dass diese Änderung in der Tr. Ockeghem zum Autor hat. Nur die Tr. Lesart passt zu seinem „alius discantus." Mit der andern entstünde ein Unisonogang.

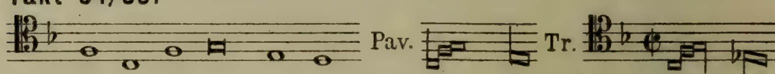
Takt 28/29.

Vat. Pav.

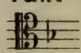


Takt 34/35.

Vat.



Takt 41.



Taktwechsel siehe Supremum.

Takt 42.

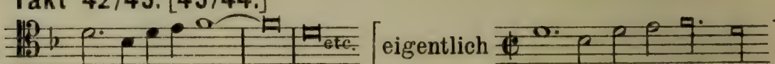
Vat.



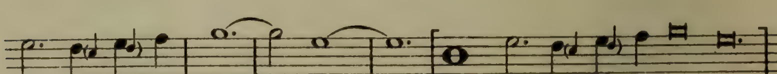
(Diese Stelle zeigt, wie sich Schreibfehler durch eine Reihe von Handschriften forterben, ohne berichtigt zu werden.

Takt 42/43. [43/44.]

Pav.

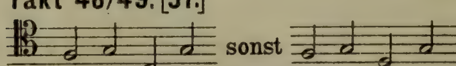


sonst



Takt 48/49. [51.]

Pav.



(Für die Harmonie [G^{v7}] sind beide Lesarten brauchbar.)

Zwei sechsstimmige Fassungen des Liedes

„O rosa bella".

(Siehe Seite 160, **No. III** und **IV**; ferner Seite 162—176.)

(In modernen Schlüsseln.)

Diese 9 Stimmen bilden zwei verschiedene

sechsstimmige Tonsätze.

Und zwar, wie durch die Klavierauszüge ersichtlich gemacht ist, folgendermaßen:

1.) Die Originalstimmen Dunstable's (I.) mit den drei Konkordanzen Bedingham's (II.).

2.) Die Originalstimmen Dunstable's (I.) mit Gimel, alius Gimel und secundus Contratenor (III.).

Die nicht handschriftlichen Generalvorzeichnungen der einzelnen Stimmen sind eingeklammert. Im übrigen haben ♯, ♭, (♯), (♭), (♮) die auf Seite 358 erklärte Bedeutung.

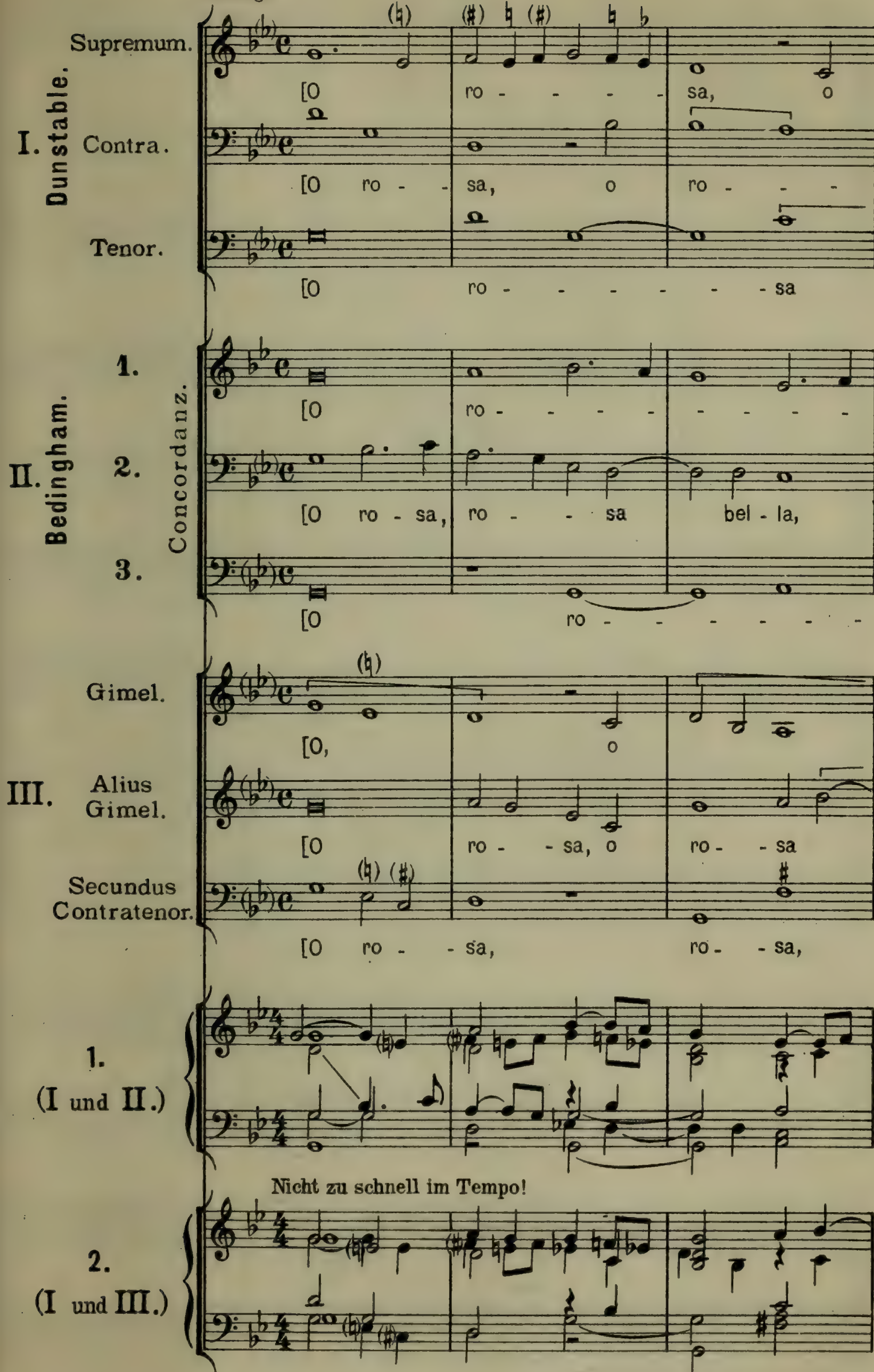
Indem aber in dieser Beilage die Regeln über die *musica ficta* bis in ihre äussersten Konsequenzen durchgeführt, somit die chromatischen Versetzungszeichen zahlreicher verwendet wurden als in Beilage 1, dürfte sich diese Ausgabe besonders

für moderne Aufführungen

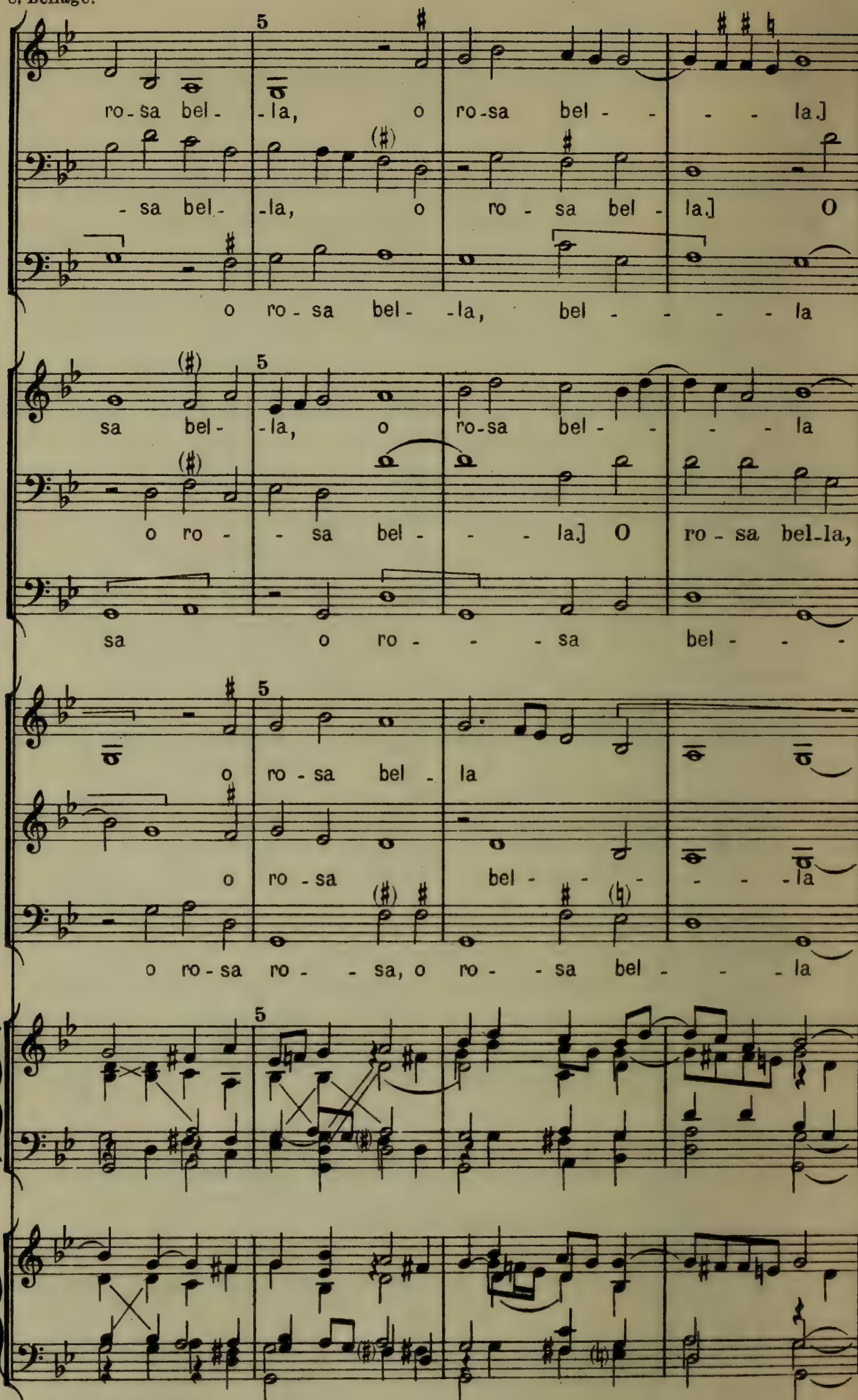
eignen. Dieser Bestimmung entsprechen auch die modernen Schlüssel.

Zur leichteren Vergleichung mit den übrigen Beilagen wurde von einer Transposition abgesehen. Sollen diese beiden sechsstimmigen Fassungen mit gemischtem Chor aufgeführt werden, so empfiehlt es sich um eine Quint aufwärts **zu transponieren,** somit in d moll zu intonieren.

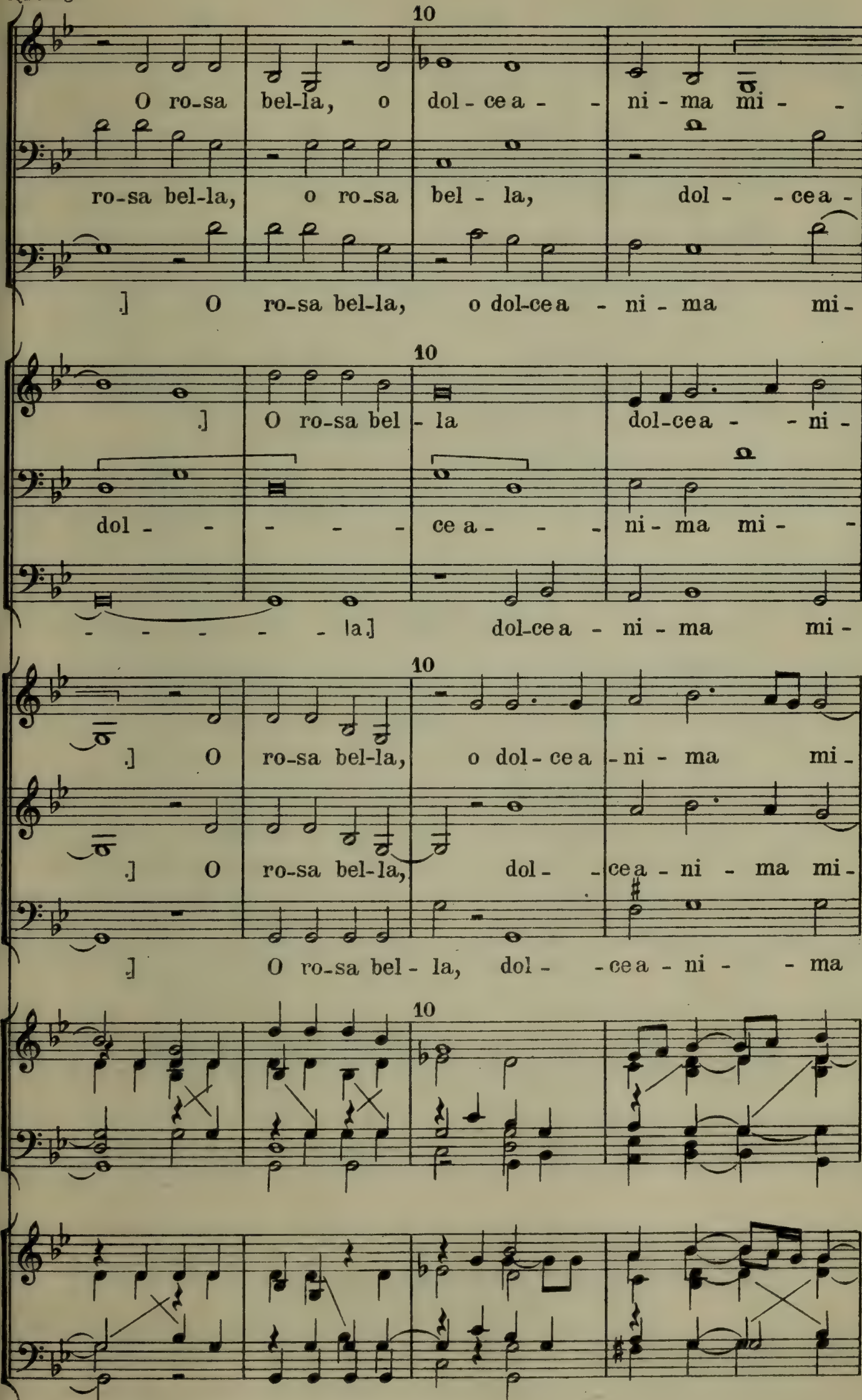
3. Beilage.


I. Dunstable.
Supremum.
[O ro - - - - sa, o
Contra.
[O ro - - sa, o ro - - -
Tenor.
[O ro - - - - - - - sa
II. Bedingham.
Concordanz.
1.
[O ro - - - - - - - -
2.
[O ro - sa, ro - - sa bel - la,
3.
[O ro - - - - - - -
III.
Gimel.
[O, o
Alius Gimel.
[O ro - - sa, o ro - - sa
Secundus Contratenor.
[O ro - - sa, ro - - sa,
1. (I und II.)
Nicht zu schnell im Tempo!
2. (I und III.)

3. Beilage.

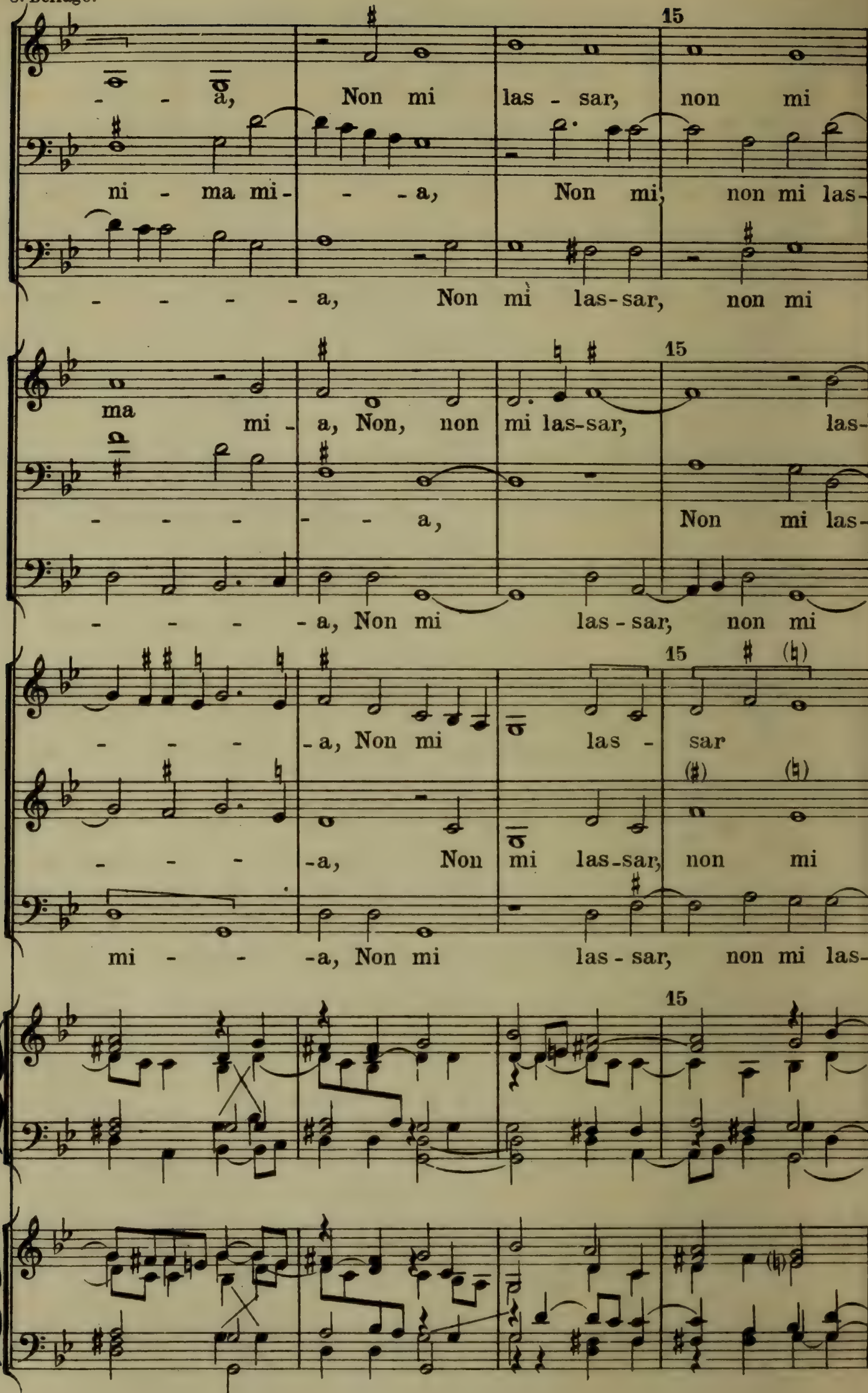

ro-sa bel- -la, o ro-sa bel - - - - la.]
- sa bel.- -la, o ro - sa bel - la.] O
o ro - sa bel- -la, bel - - - - - la
sa bel- -la, o ro-sa bel - - - - la
o ro - - sa bel - - - la.] O ro - sa bel-la,
sa o ro - - - sa bel - - -
o ro - sa bel - la
o ro - sa bel - - - - - - la
o ro-sa ro - - sa, o ro - - sa bel - - - la

3. Beilage.

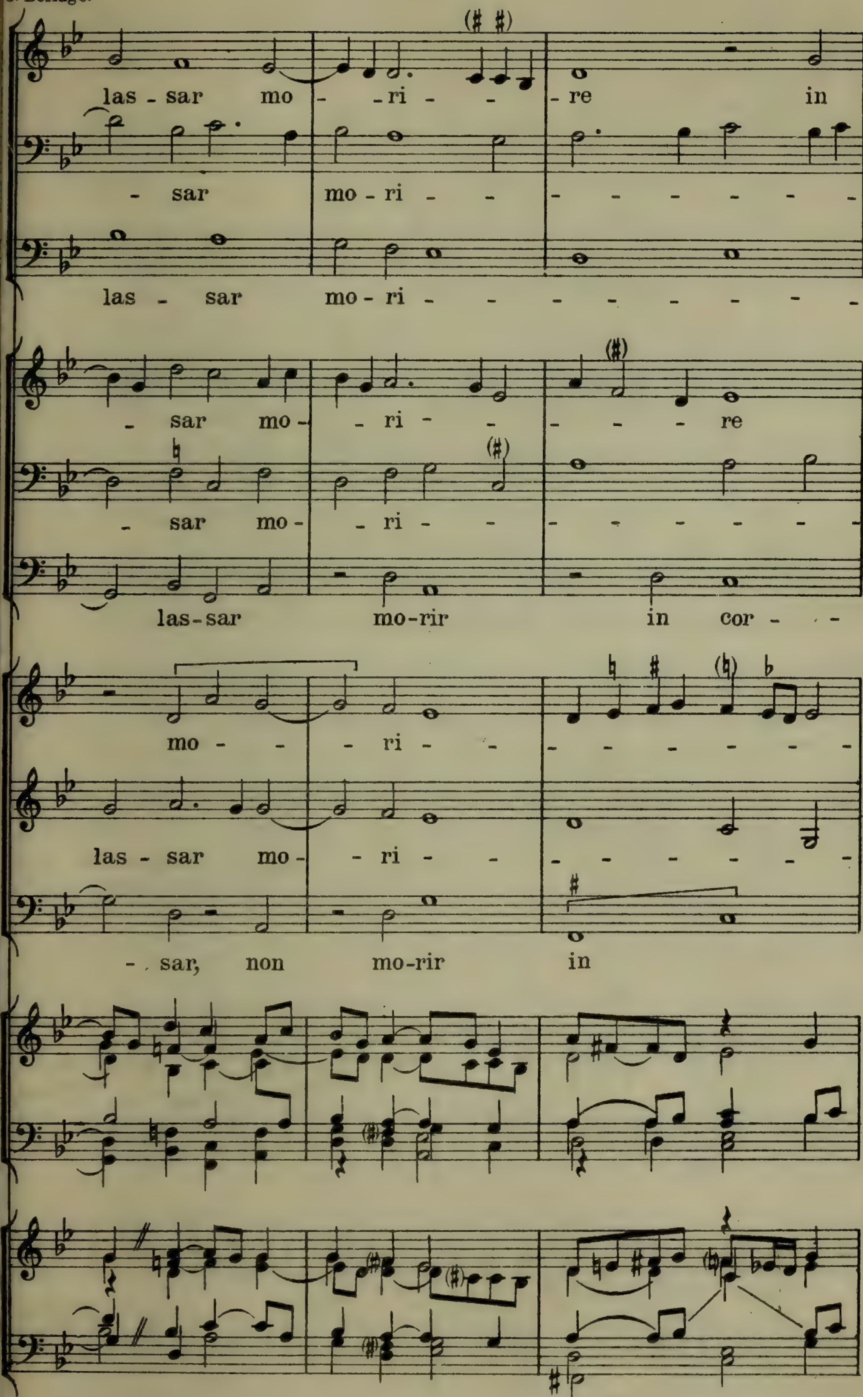

10
O ro-sa bel-la, o dol - ce a - - ni - ma mi - -
ro-sa bel-la, o ro-sa bel - la, dol - - ce a -
] O ro-sa bel-la, o dol-ce a - ni - ma mi -
10
] O ro-sa bel - la dol-ce a - - ni -
dol - - - - - ce a - - - ni - ma mi - -
- - - - - la] dol-ce a - ni - ma mi -
10
] O ro-sa bel-la, o dol - ce a - ni - ma mi -
] O ro-sa bel-la, dol - - ce a - ni - ma mi -
] O ro-sa bel - la, dol - - ce a - ni - - ma
10

8

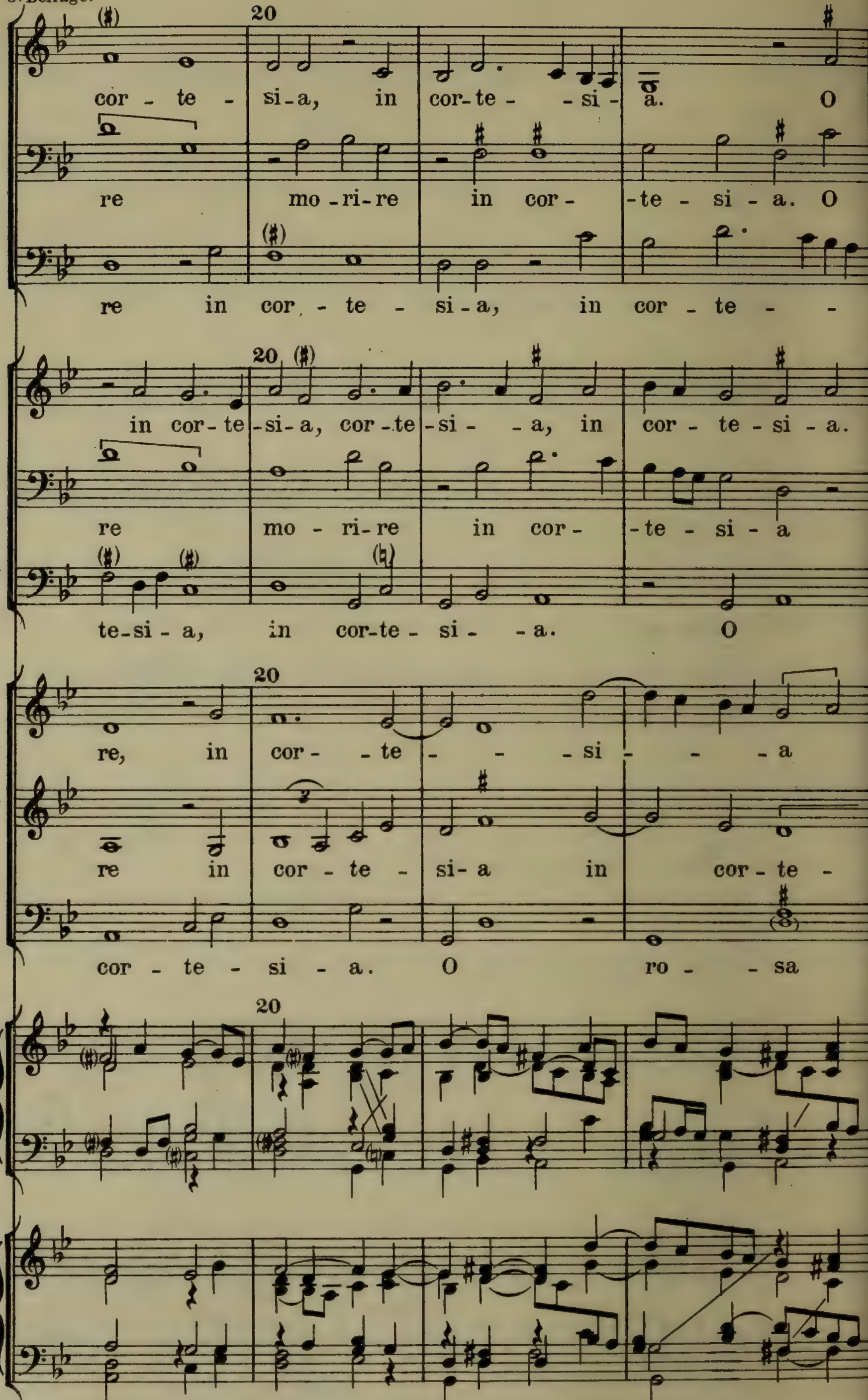
3. Beilage.

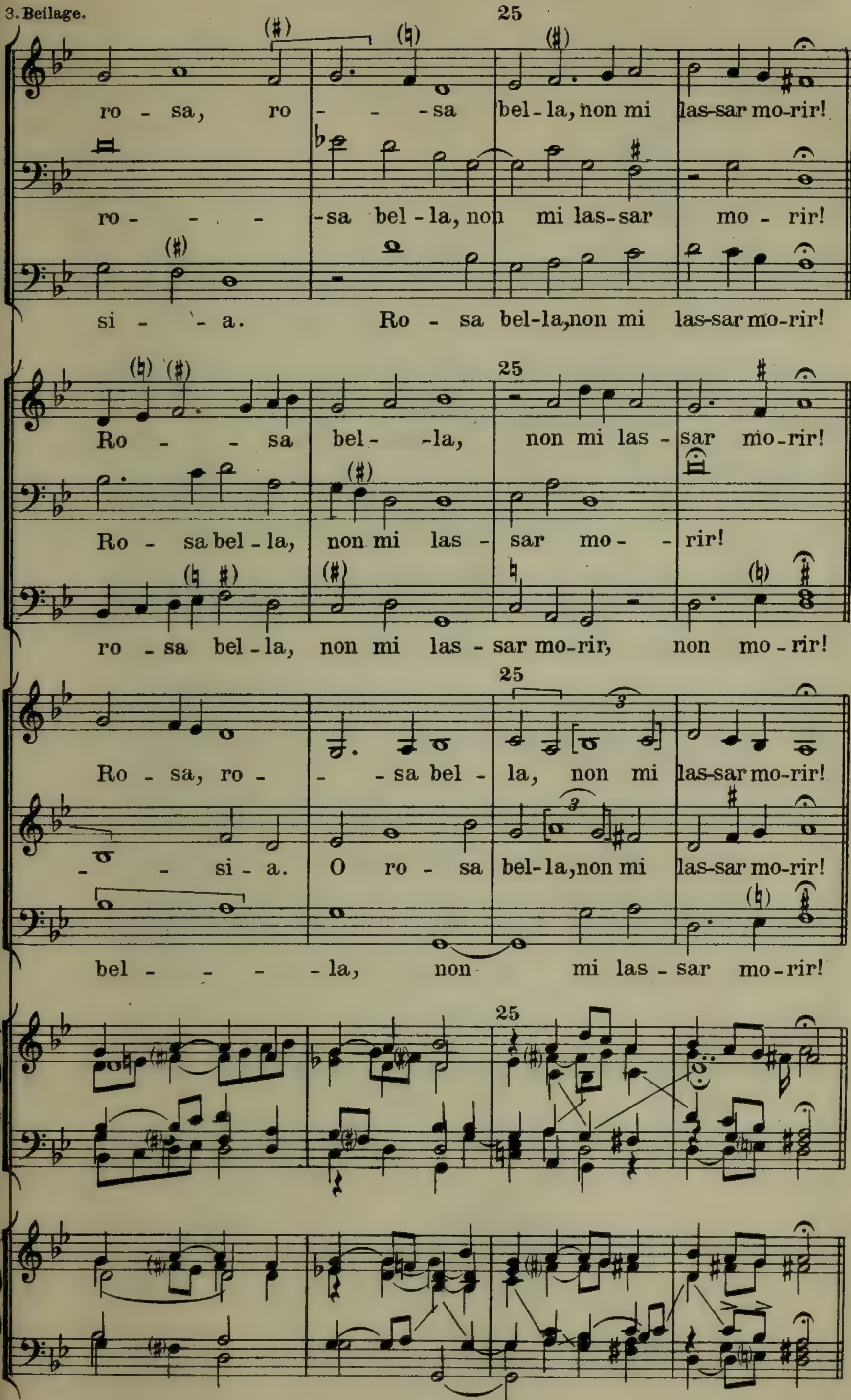

- - a, Non mi las - sar, non mi
ni - ma mi- - - a, Non mi, non mi las-
- - - - a, Non mi las-sar, non mi
ma mi - a, Non, non mi las-sar, las-
- - - - - a, Non mi las-
- - - - a, Non mi las - sar, non mi
- - - - a, Non mi las - sar
- - - -a, Non mi las-sar, non mi
mi - - -a, Non mi las - sar, non mi las-

3. Beilage.

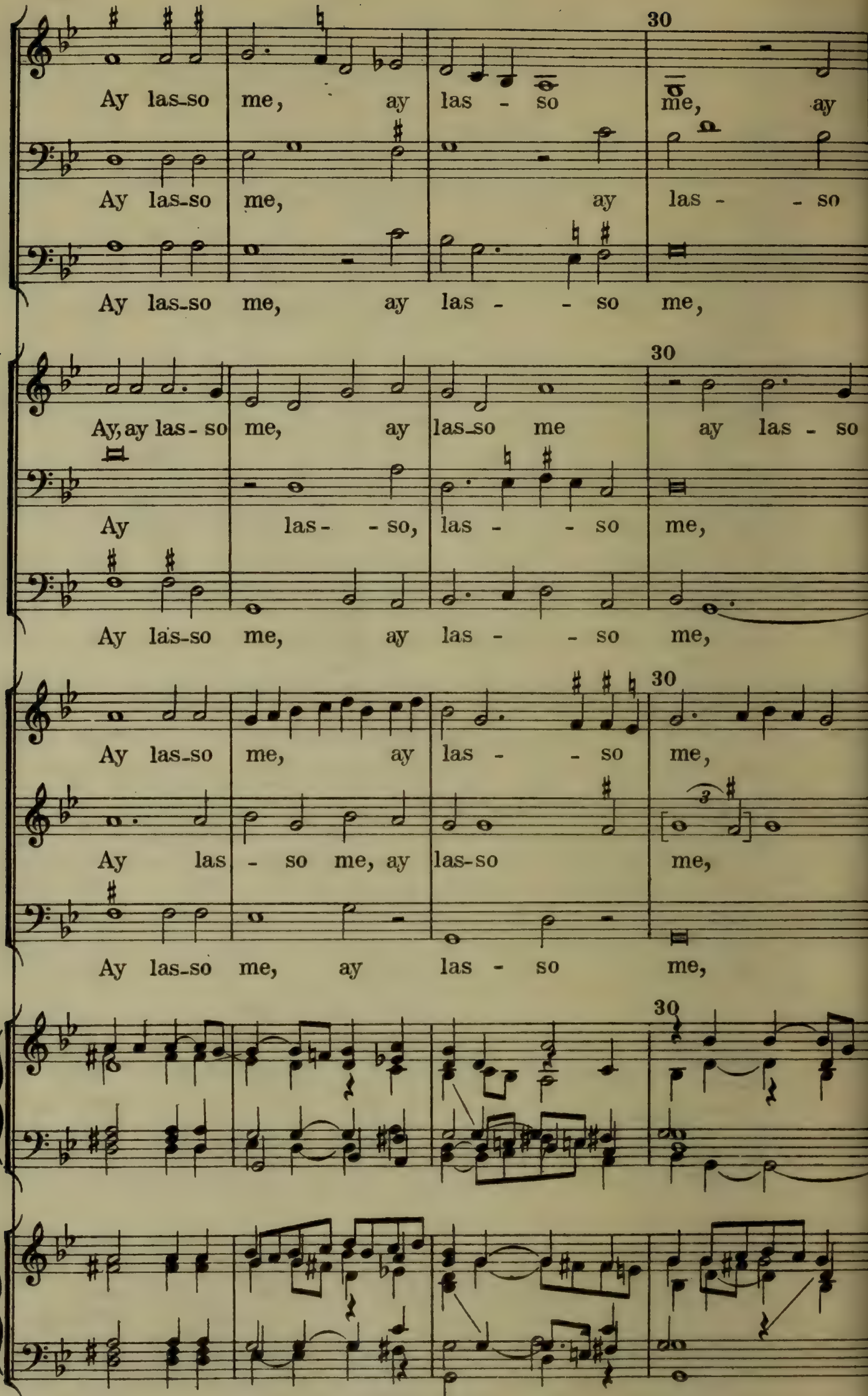

las - sar mo - - ri - - - re in
- sar mo - ri - - - - - - - - -
las - sar mo - ri - - - - - - - - -
- sar mo - - ri - - - - - re
- sar mo - - ri - - - - - - - -
las-sar mo-rir in cor - - -
mo - - - ri - - - - - - - - -
las - sar mo - - ri - - - - - - - -
- , sar, non mo-rir in

3. Beilage.

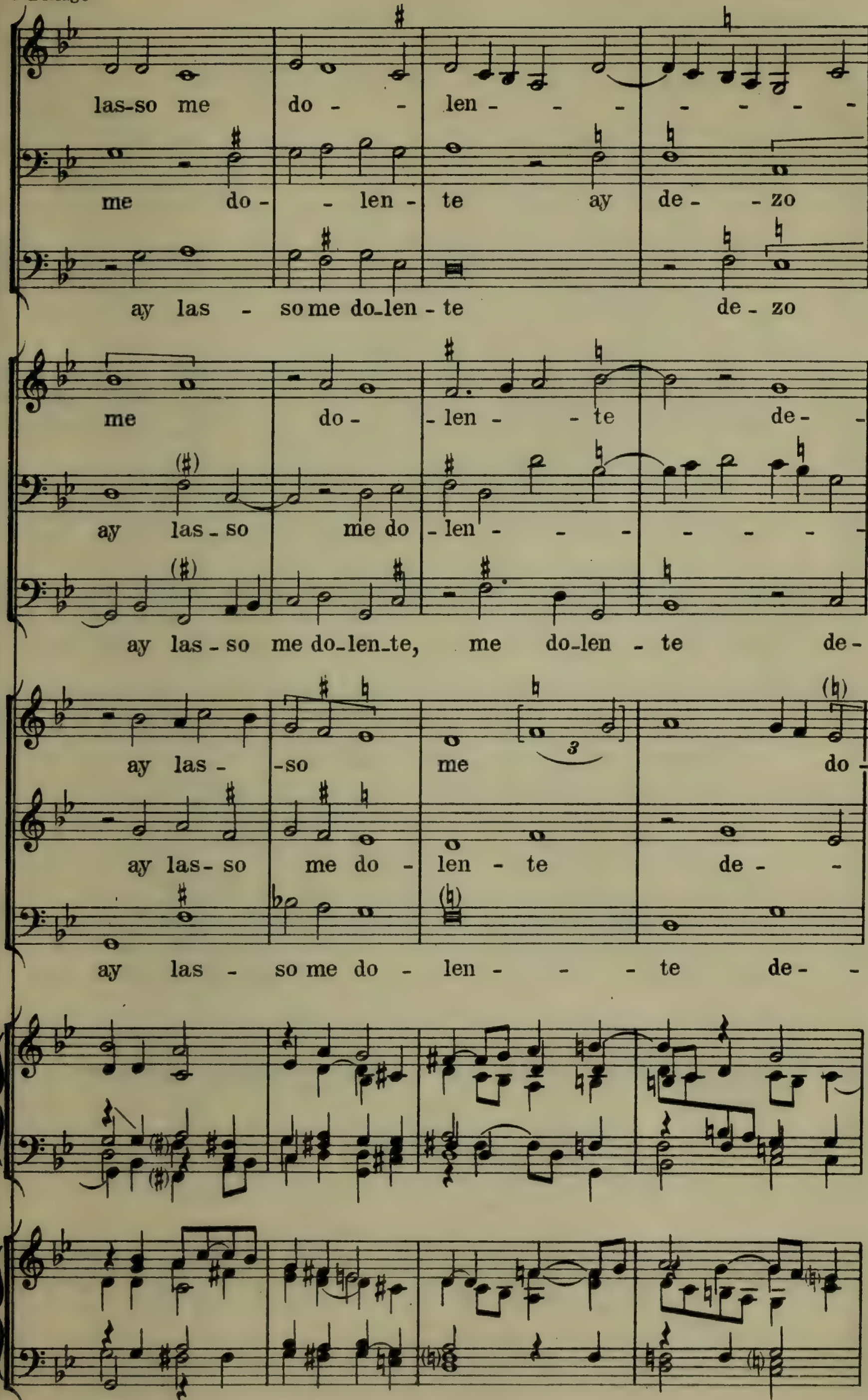

20
cor - te - si-a, in cor-te - - si - a. O
re mo-ri-re in cor- -te - si - a. O
re in cor - te - si-a, in cor - te - -
20
in cor-te -si-a, cor-te -si - -a, in cor - te - si - a.
re mo - ri-re in cor- -te - si - a
te-si - a, in cor-te - si - - a. O
20
re, in cor - - te - - - si - - - a
re in cor - te - si- a in cor - te -
cor - te - si - a. O ro - - sa
20


25
ro - sa, ro - - - sa bel-la, non mi las-sar mo-rir!
ro - - - - -sa bel - la, non mi las-sar mo - rir!
si - - a. Ro - sa bel-la, non mi las-sar mo-rir!
25
Ro - - sa bel - -la, non mi las - sar mo-rir!
Ro - sa bel - la, non mi las - sar mo - - rir!
ro - sa bel - la, non mi las - sar mo-rir, non mo - rir!
25
Ro - sa, ro - - - sa bel - la, non mi las-sar mo-rir!
- - si - a. O ro - sa bel-la, non mi las-sar mo-rir!
bel - - - - - la, non mi las - sar mo - rir!
25

3. Beilage.

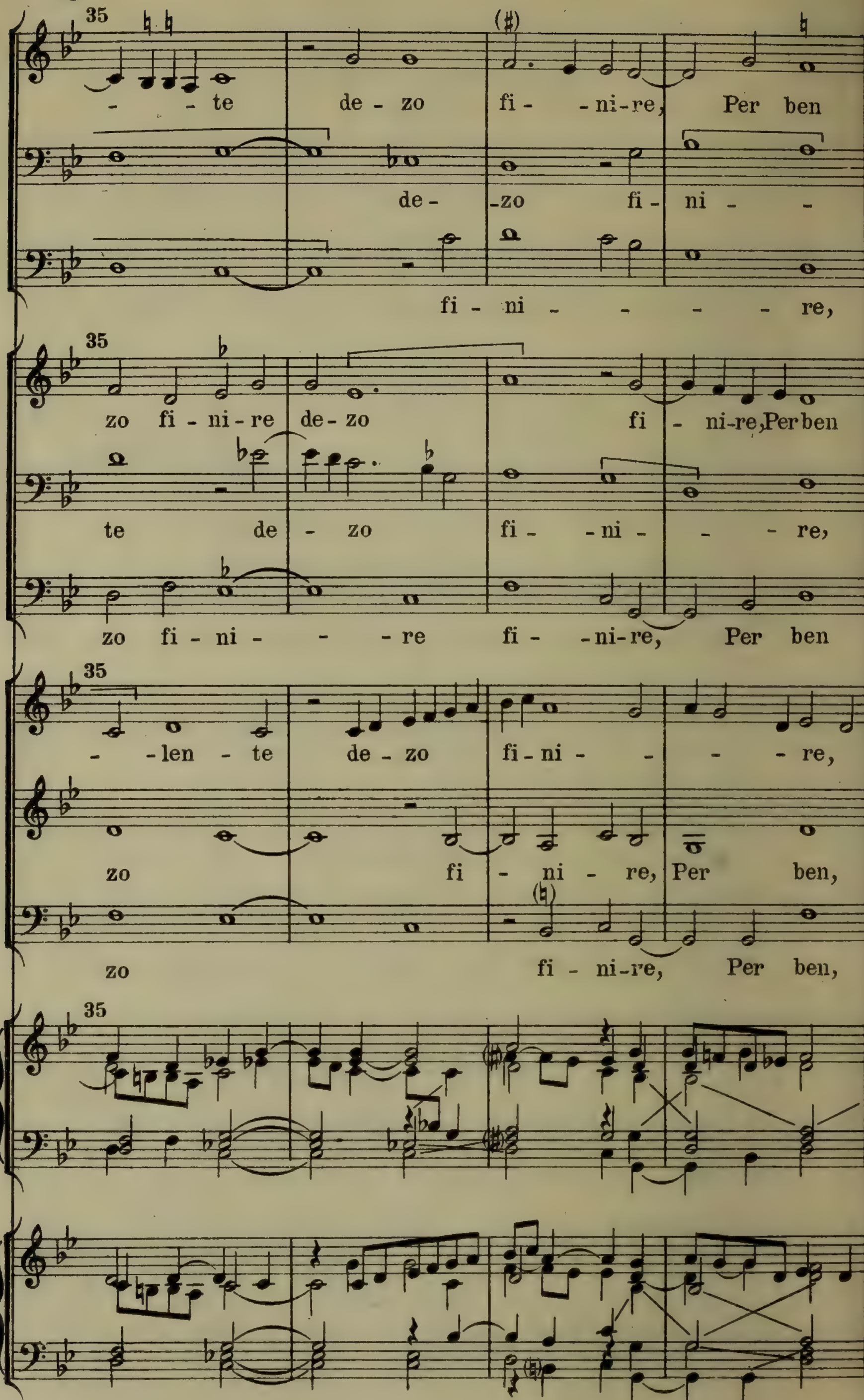

30
Ay las-so me, ay las - so me, ay
Ay las-so me, ay las - - so
Ay las-so me, ay las - - so me,
30
Ay, ay las - so me, ay las-so me ay las - so
Ay las - - so, las - - so me,
Ay las-so me, ay las - - so me,
30
Ay las-so me, ay las - - so me,
Ay las - so me, ay las-so me,
Ay las-so me, ay las - so me,
30

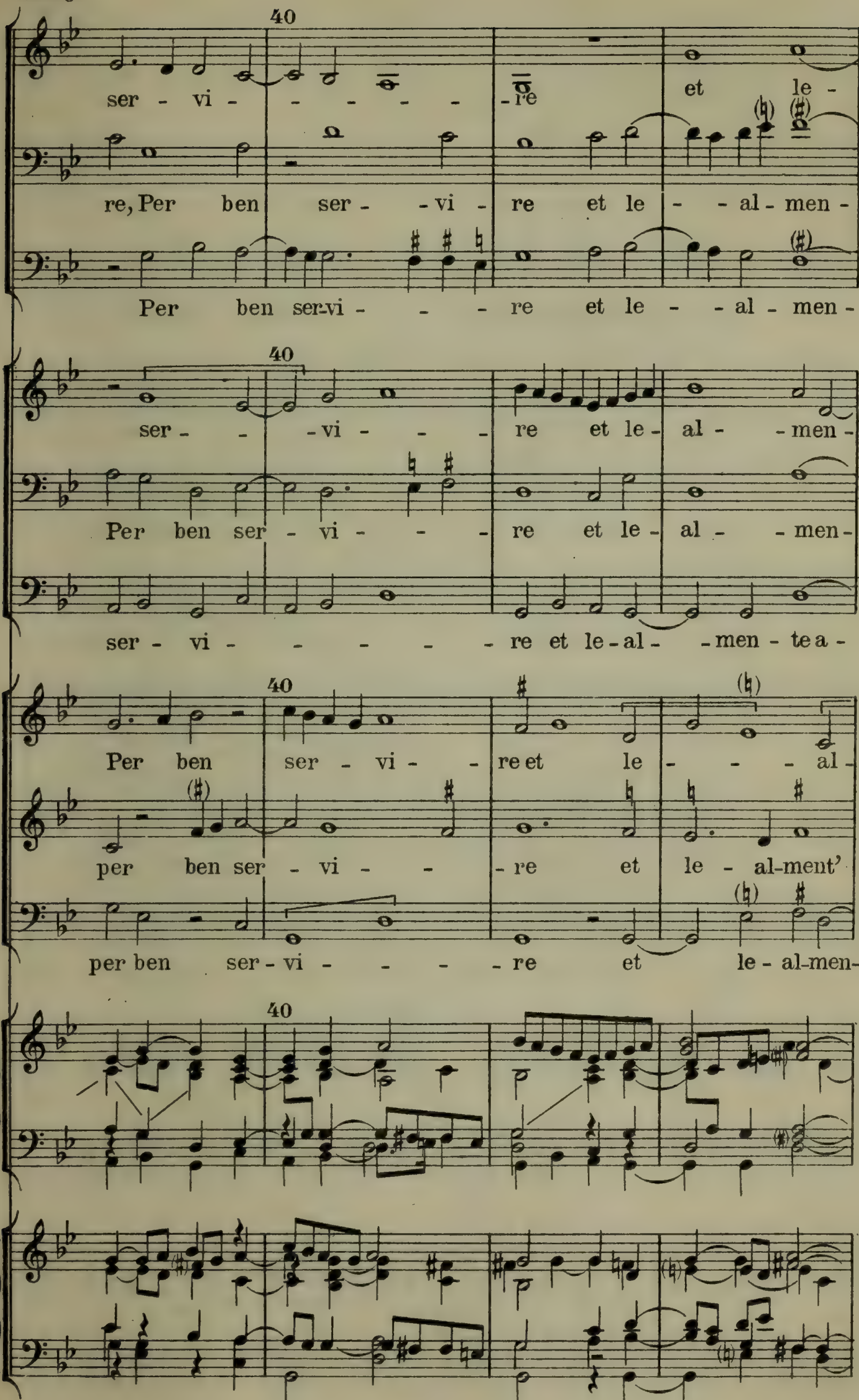
3. Beilage.



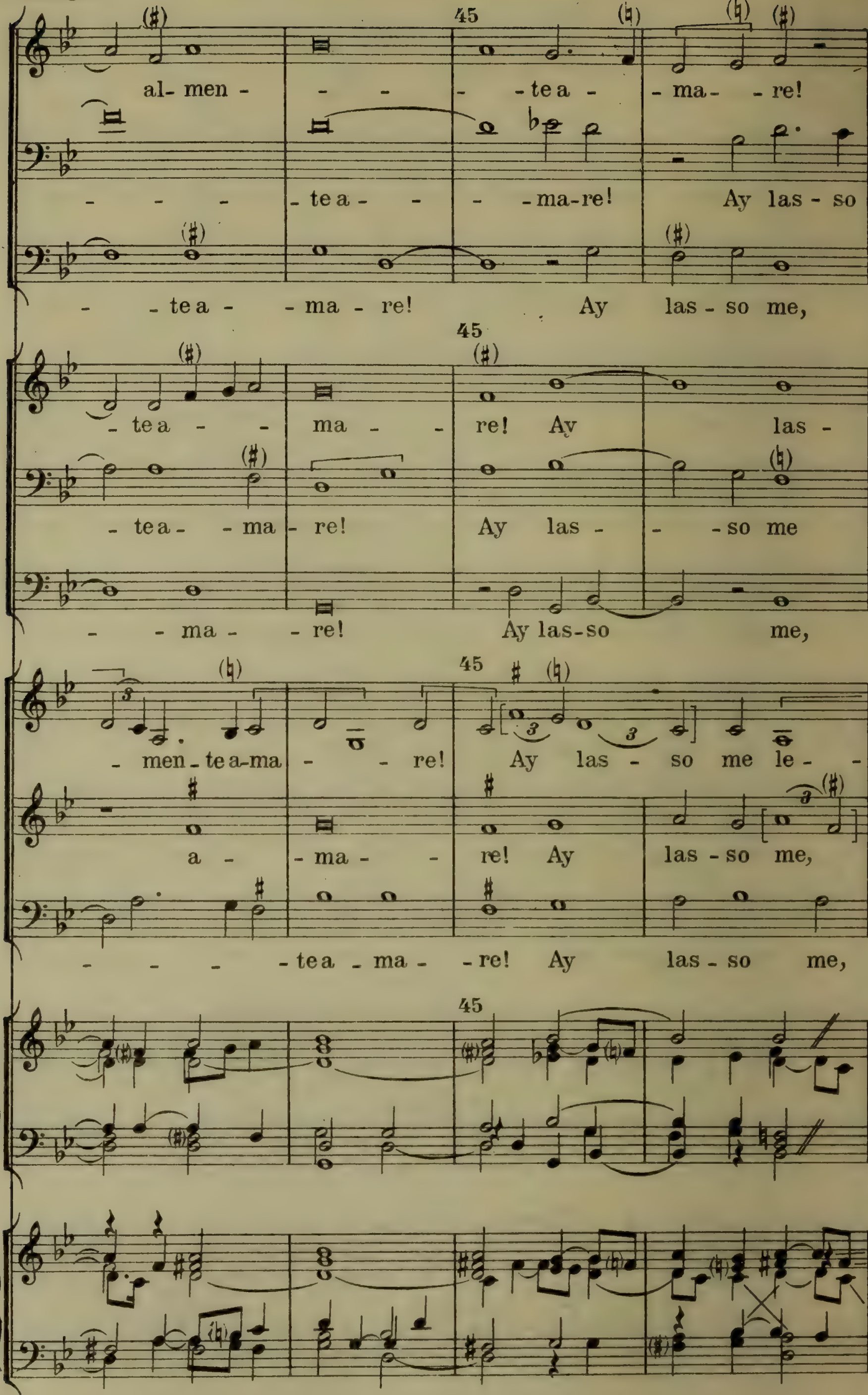
las-so me do - len - - - - - - -
me do - - len - te ay de - - zo
ay las - so me do-len - te de - zo
me do - - len - - te de -
ay las - so me do - len - - - - - - -
ay las - so me do-len-te, me do-len - te de -
ay las - -so me do -
ay las- so me do - len - te de - -
ay las - so me do - len - - - te de - -

3. Beilage.


35
- - te de - zo fi - - ni-re, Per ben
de - -zo fi - ni - -
fi - ni - - - - re,
35
zo fi - ni - re de - zo fi - ni-re, Per ben
te de - zo fi - - ni - - - re,
zo fi - ni - - - re fi - - ni-re, Per ben
35
- - len - te de - zo fi - ni - - - - re,
zo fi - ni - re, Per ben,
zo fi - ni-re, Per ben,
35

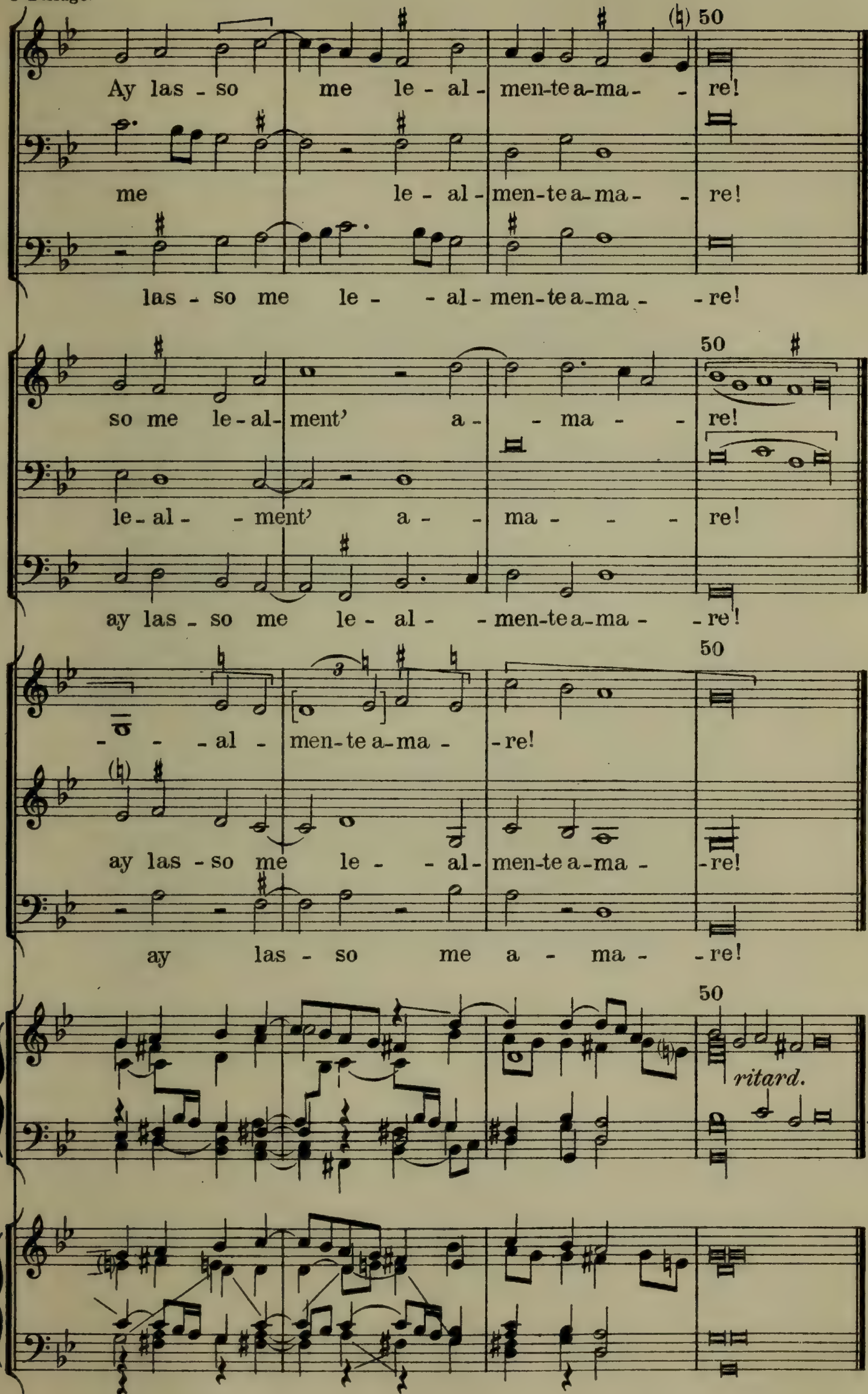

40
ser - vi - - - - - - re et le -
re, Per ben ser - - vi - re et le - - al - men -
Per ben ser-vi - - - re et le - - al - men -
40
ser - - vi - - - re et le - al - - men -
Per ben ser - vi - - - re et le - al - - men -
ser - vi - - - - - re et le - al - - men - te a -
40
Per ben ser - vi - re et le - - - al -
per ben ser - vi - - re et le - al-ment'
per ben ser - vi - - - - re et le - al-men-
40

3. Beilage.



al- men - - - - - te a - - ma- - re!
- - - - te a - - - - ma-re! Ay las - so
- - te a - - ma - re! Ay las - so me,
- te a - - ma - - re! Ay las -
- te a - - ma - re! Ay las - - - so me
- - ma - - re! Ay las-so me,
- men - te a-ma - - re! Ay las - so me le -
a - - ma - - re! Ay las - so me,
- - - - te a - ma - - re! Ay las - so me,

3. Beilage.


50
Ay las - so me le - al - men-te a-ma - - re!
me le - al - men-te a-ma - - re!
las - so me le - - al - men-te a_ma - - re!
50
so me le - al- ment' a - - ma - - re!
le - al - - ment' a - - ma - - - - re!
ay las - so me le - al - - men-te a-ma - - re!
50
- - - al - men-te a-ma - - re!
ay las - so me le - - al- men-te a-ma - - re!
ay las - so me a - ma - - re!
50
ritard.

Die Dijoner Fassung

des Liedes

„O rosa bella“

(Siehe Seite 160, No. V; ferner Seite 176—178)

und

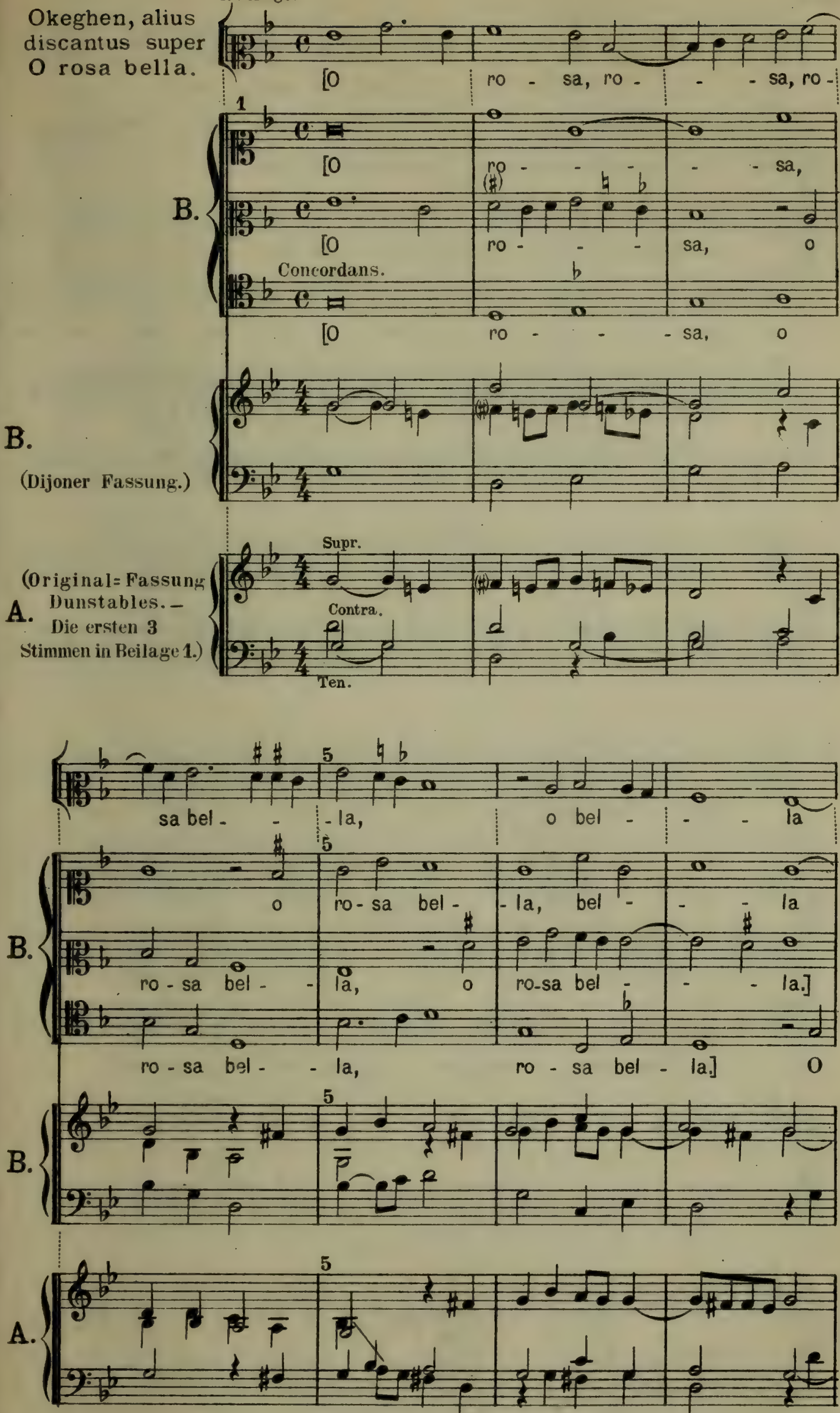
Okeghem's

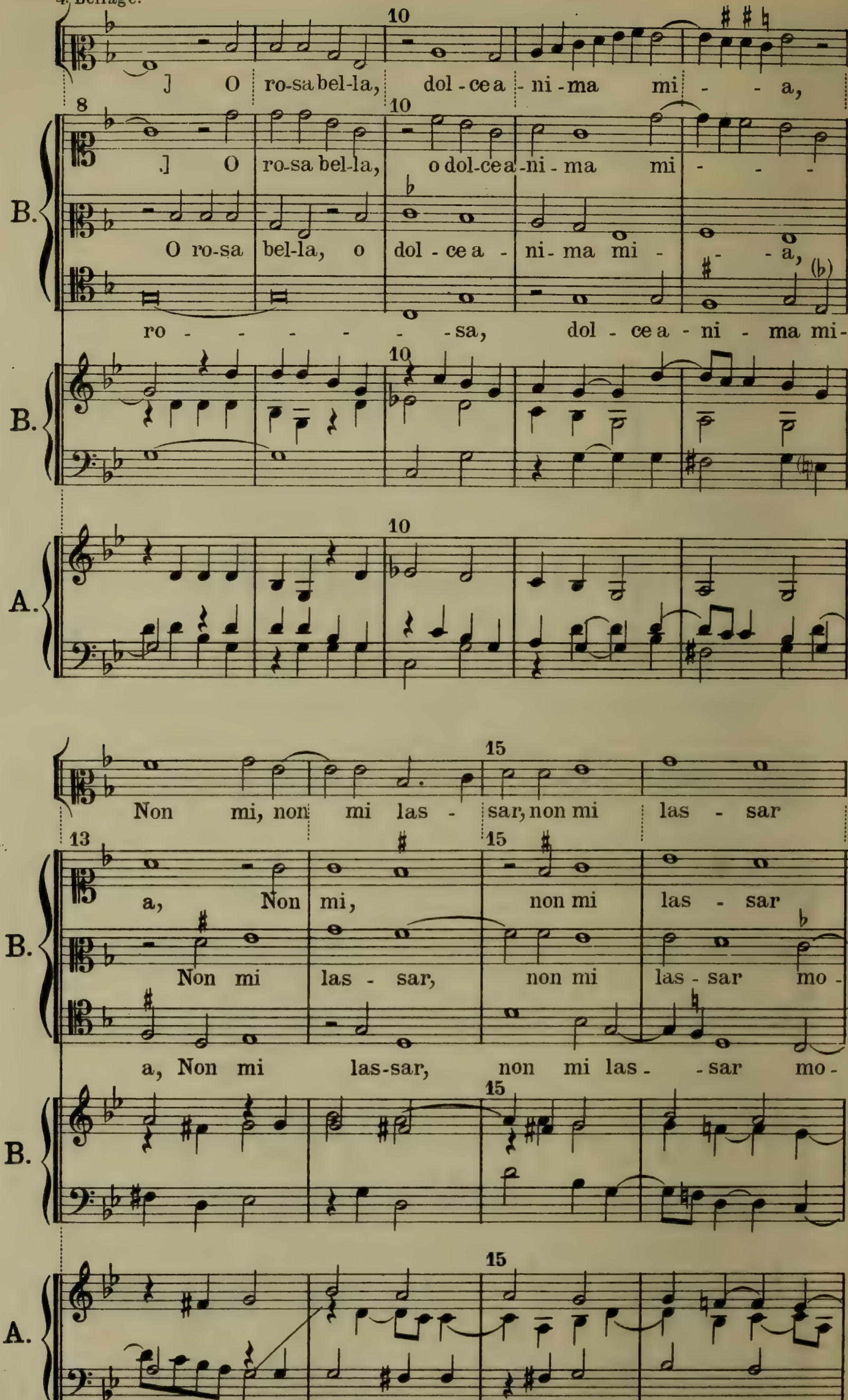
„Alius discantus super O rosa bella“.

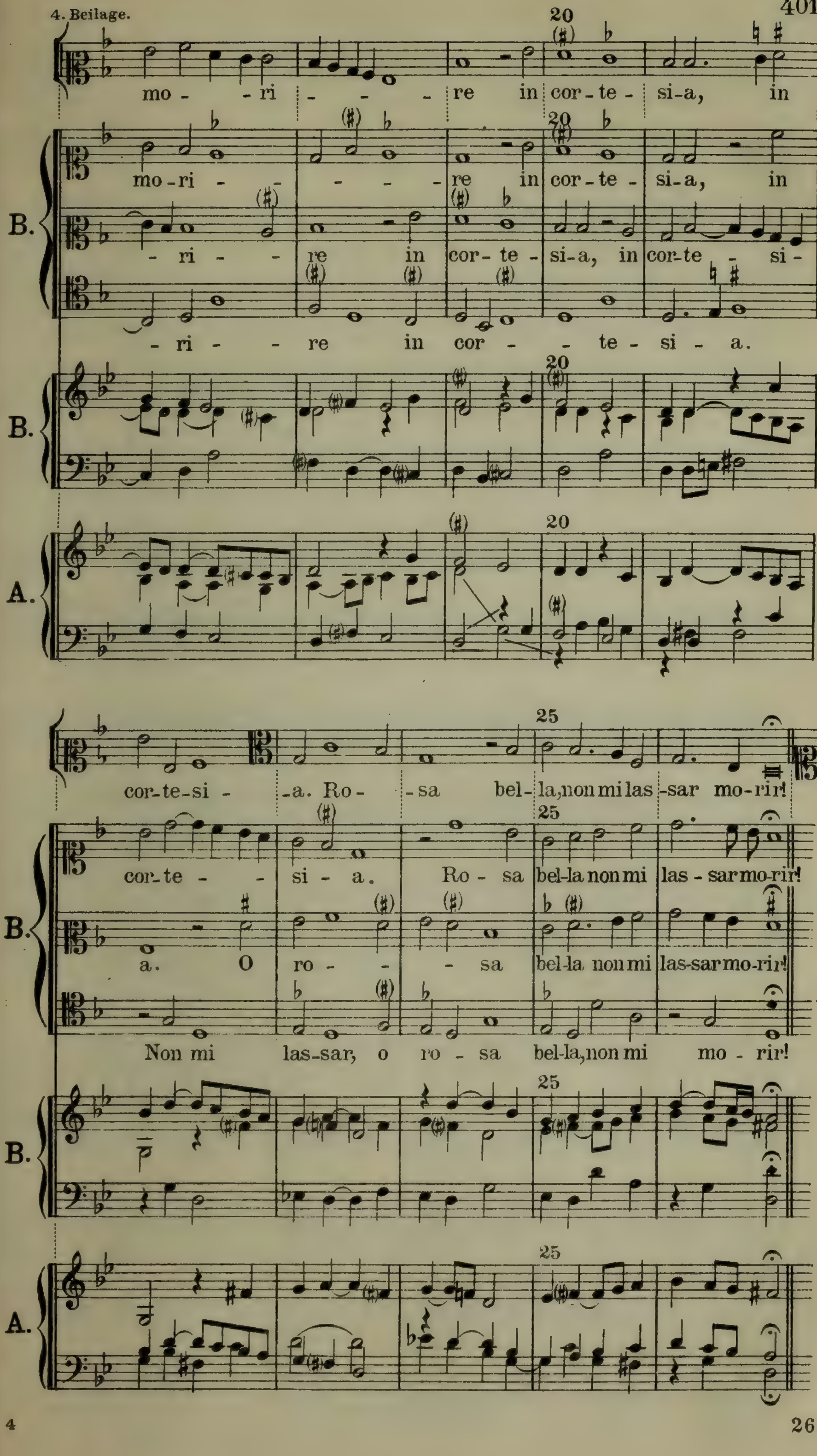
(Siehe Seite 160, No. VI; ferner Seite 180—185.)

Zum Vergleich ist unter den Klavierauszug der Dijoner Fassung (B) derjenige der Originalfassung Dunstable's (A) — die ersten drei Stimmen in der Beilage 1 und 3! — gestellt worden.

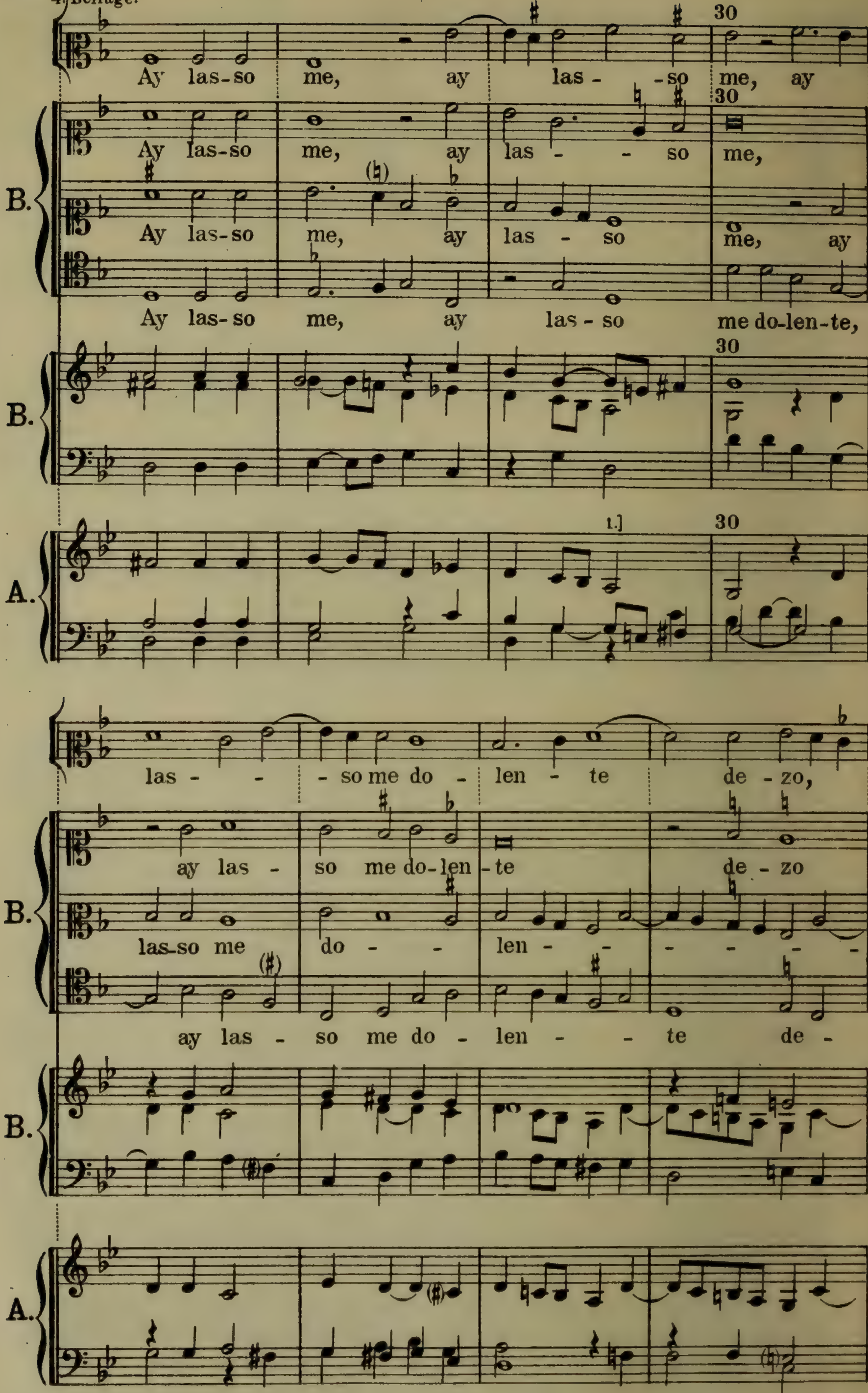
(Siehe Seite 177.)

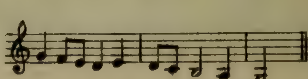

Okeghen, alius discantus super O rosa bella.
[O ro - sa, ro - - - sa, ro - sa bel - - - la, o bel - - - la
B.
Concordans.
[O ro - - - - - sa, o rosa bel - - la, bel - - - la
[O ro - - - - sa, o ro - sa bel - - la, o ro-sa bel - - - la.]
[O ro - - - - sa, o ro - sa bel - - la, ro - sa bel - la.] O
B.
(Dijoner Fassung.)
Supr.
Contra.
Ten.
(Original-Fassung Dunstables. – Die ersten 3 Stimmen in Beilage 1.)
A.

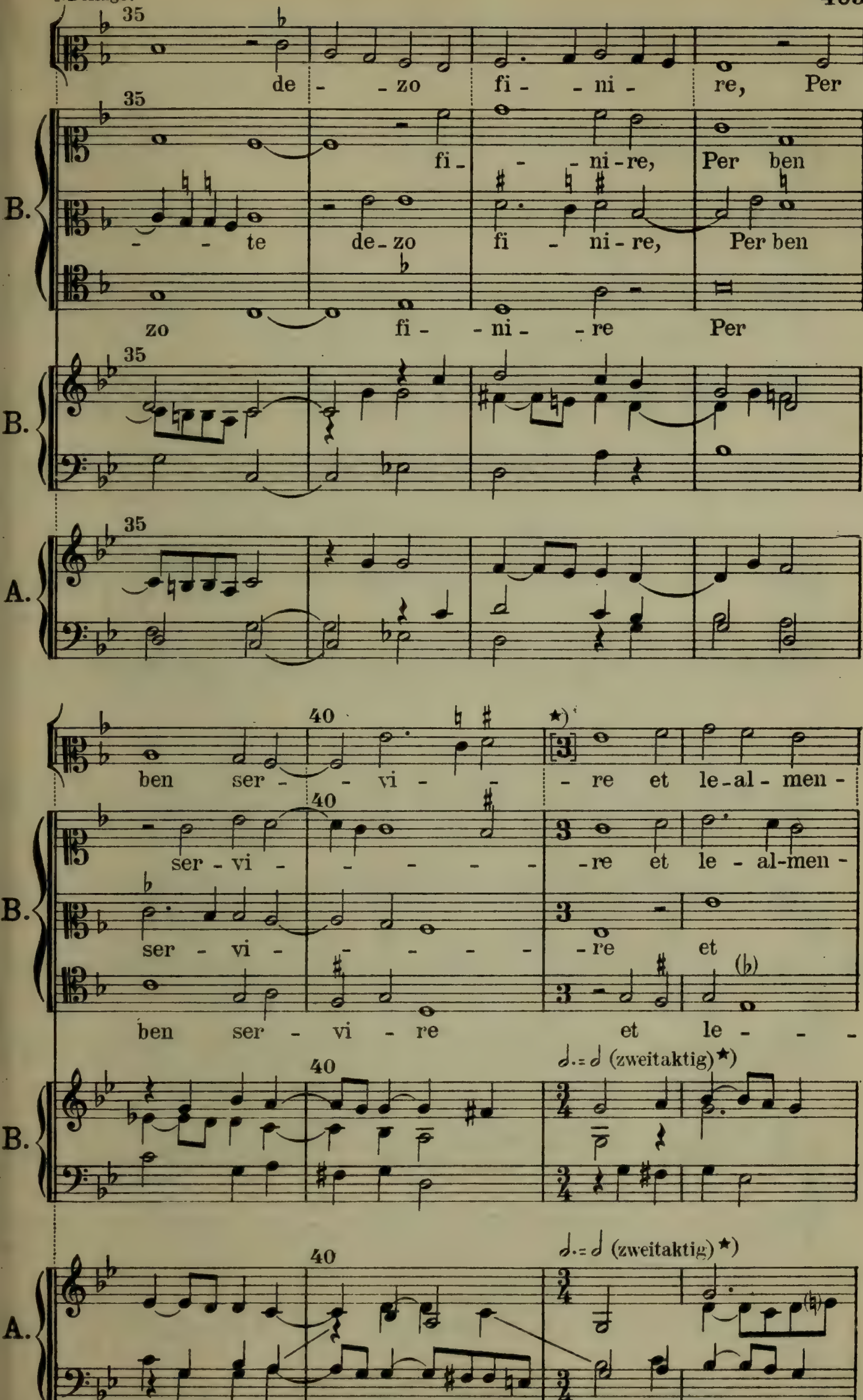

] O ro-sa bel-la, dol - ce a - ni - ma mi - - a,
] O ro-sa bel-la, o dol-ce a - ni - ma mi - - -
O ro-sa bel-la, o dol - ce a - ni - ma mi - - - a,
ro - - - - - - - sa, dol - ce a - ni - ma mi-
B.
B.
A.
Non mi, non mi las - sar, non mi las - sar
a, Non mi, non mi las - sar
Non mi las - sar, non mi las - sar mo -
a, Non mi las-sar, non mi las - - sar mo -
B.
B.
A.


mo - - ri - - - re in cor - te - si-a, in
mo-ri - - - - - re in cor - te - si-a, in
- ri - - re in cor- te - si-a, in cor-te - si -
- ri - - re in cor - - te - si - a.
B.
B.
A.
cor-te-si - -a. Ro - - sa bel- la,non mi las -sar mo-rir!
cor-te - - si - a. Ro - sa bel-la non mi las - sar mo-rir!
a. O ro - - sa bel-la non mi las-sar mo-rir!
Non mi las-sar, o ro - sa bel-la,non mi mo - rir!
B.
B.
A.

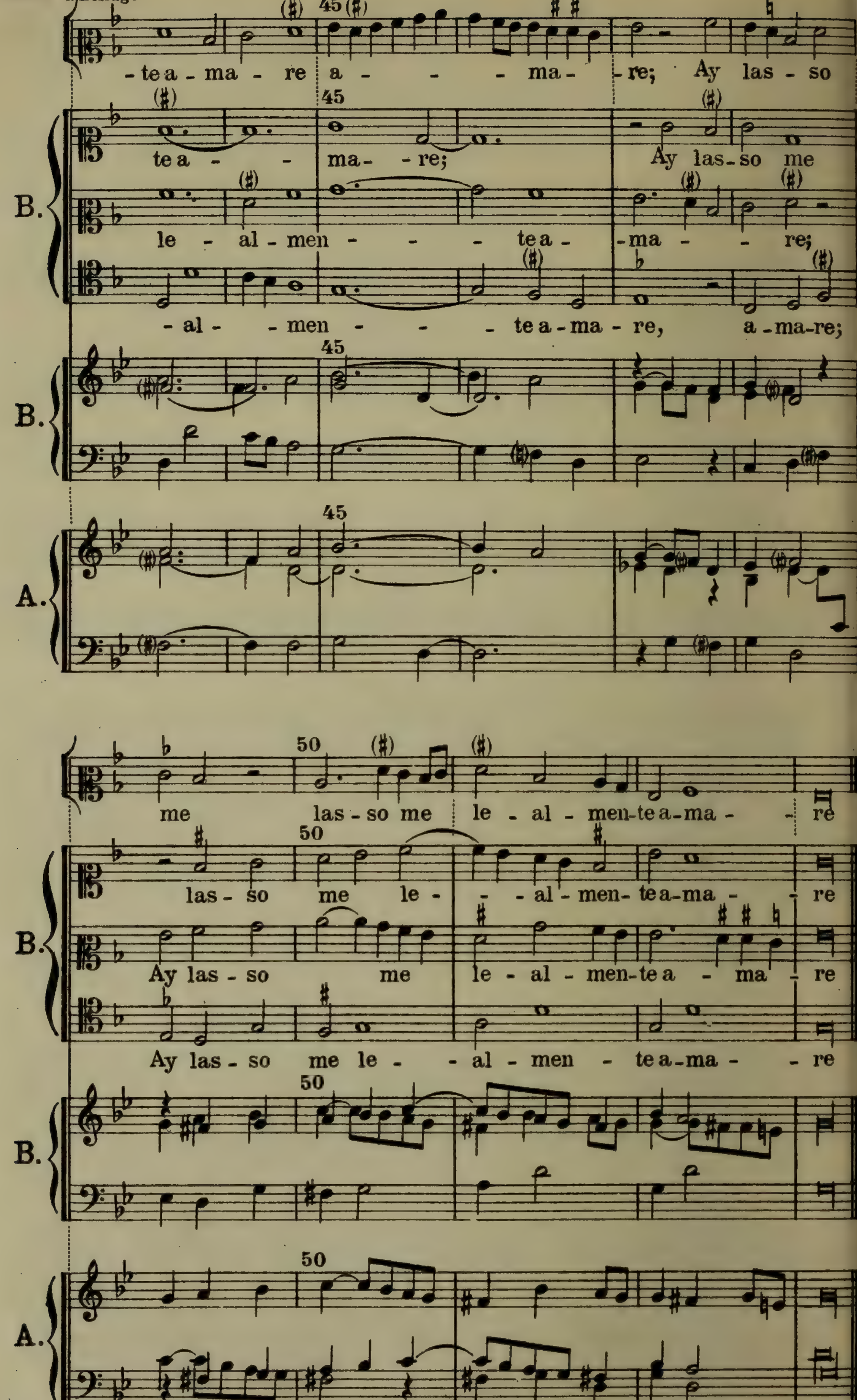
4. Beilage.



1.] Die ursprüngliche Gestalt des Suprem. in Takt 28/29 ist:  Siehe S. 206 unten.



*) zweitaktig: Jetzt 𝅝. wie früher: 𝅝; Also eigentlich $\frac{6}{2}$ oder $\frac{6}{4}$ Takt und folglich nur eine Gesammt-Länge von 47 Takten. Dem Beispiele Morelots und der „Denkm. d. Tk. i. Ö." folgend wurden aber der $\frac{3}{4}$ Takt und die entsprechende Taktzählung beibehalten, um Vergleiche zu erleichtern.


- te a - ma - re a - - - ma - - re; Ay las - so
te a - - ma - - re; Ay las - so me
le - al - men - - - te a - - ma - - re;
- al - - men - - - te a - ma - re, a - ma-re;
B.
B.
A.
me las - so me le - al - men-te a-ma - - re
las - so me le - - al - men- te a-ma - - re
Ay las - so me le - al - men-te a - ma - re
Ay las - so me le - - al - men - te a-ma - - re
B.
B.
A.

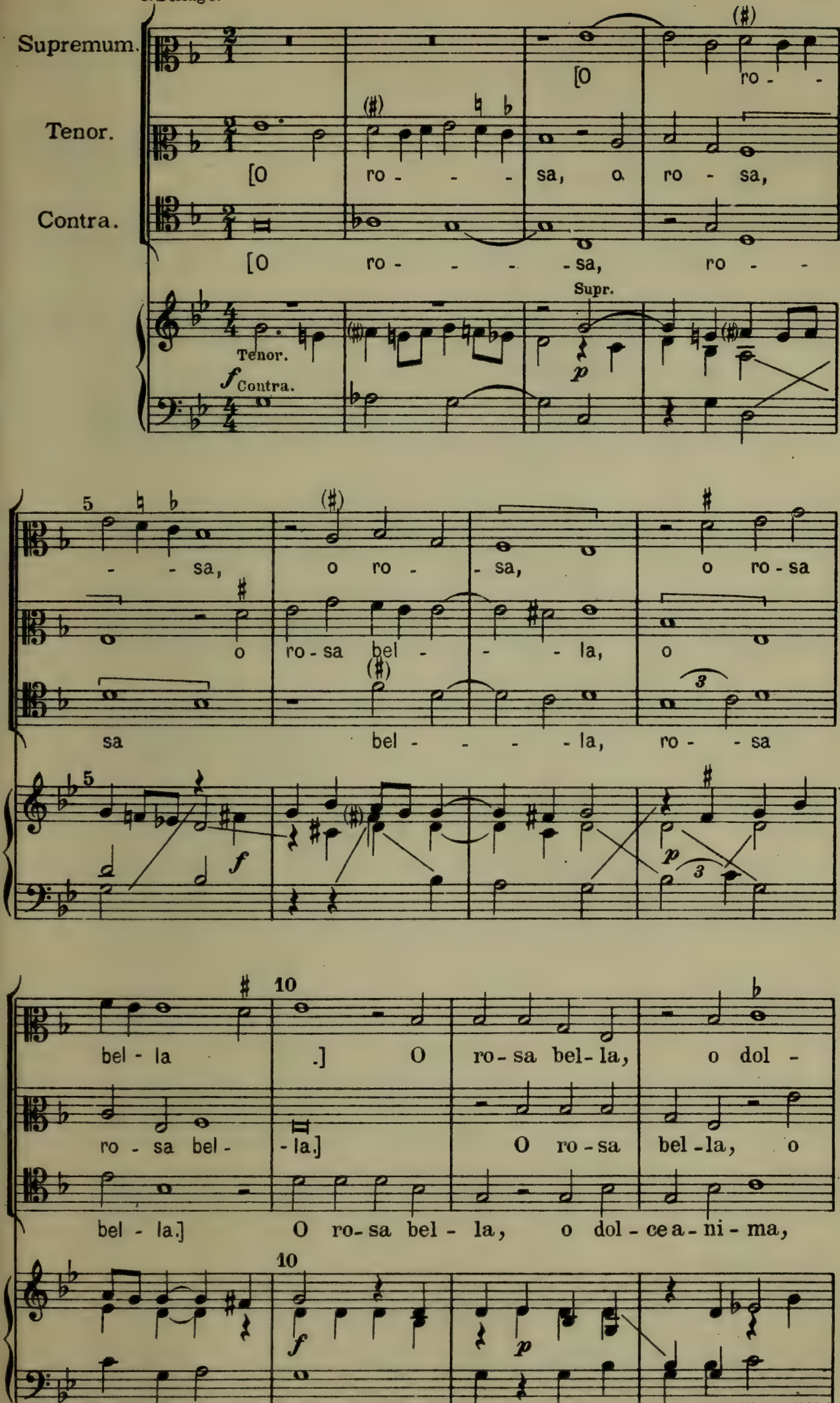
„O rosa bella“

von

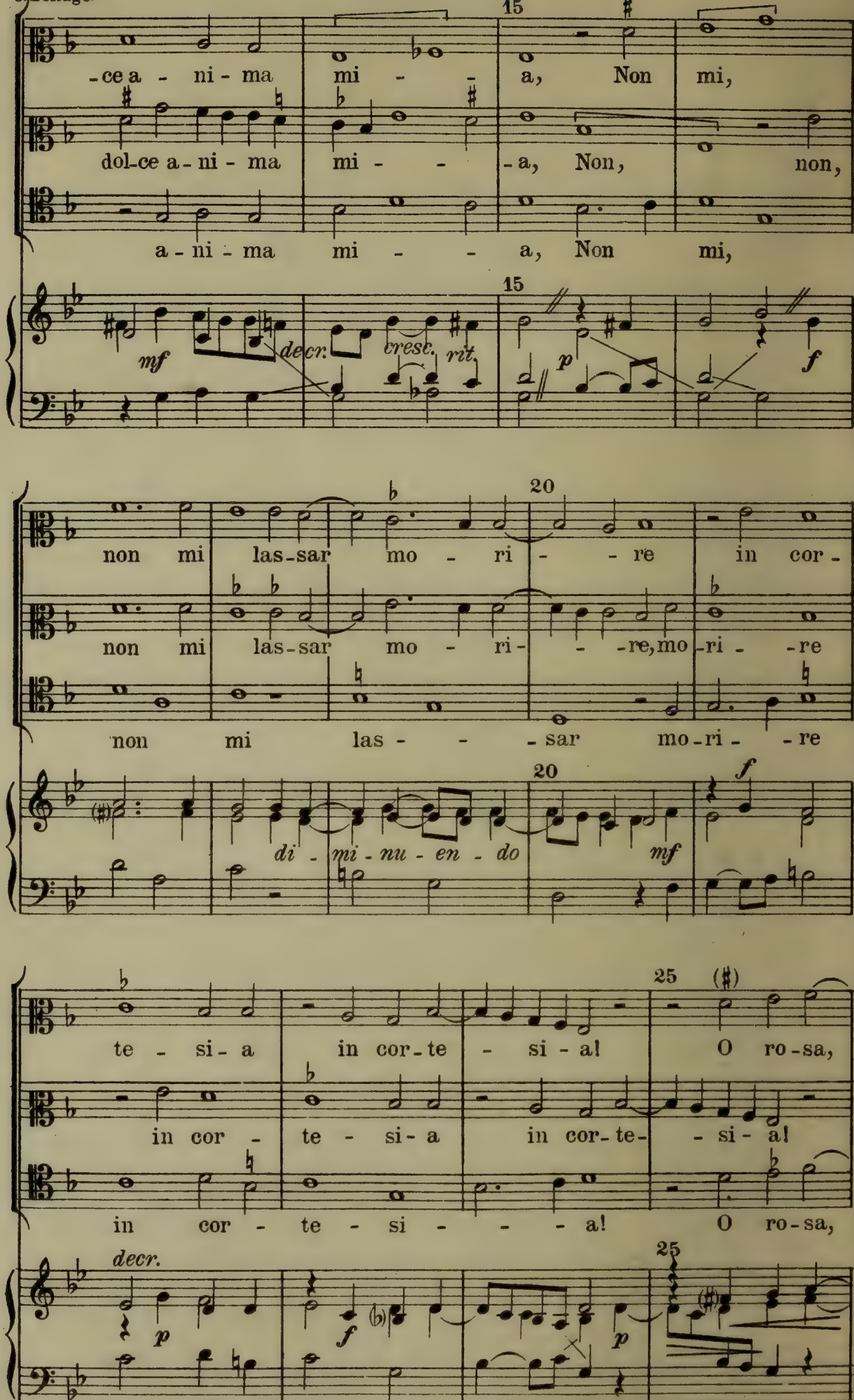
Hert.

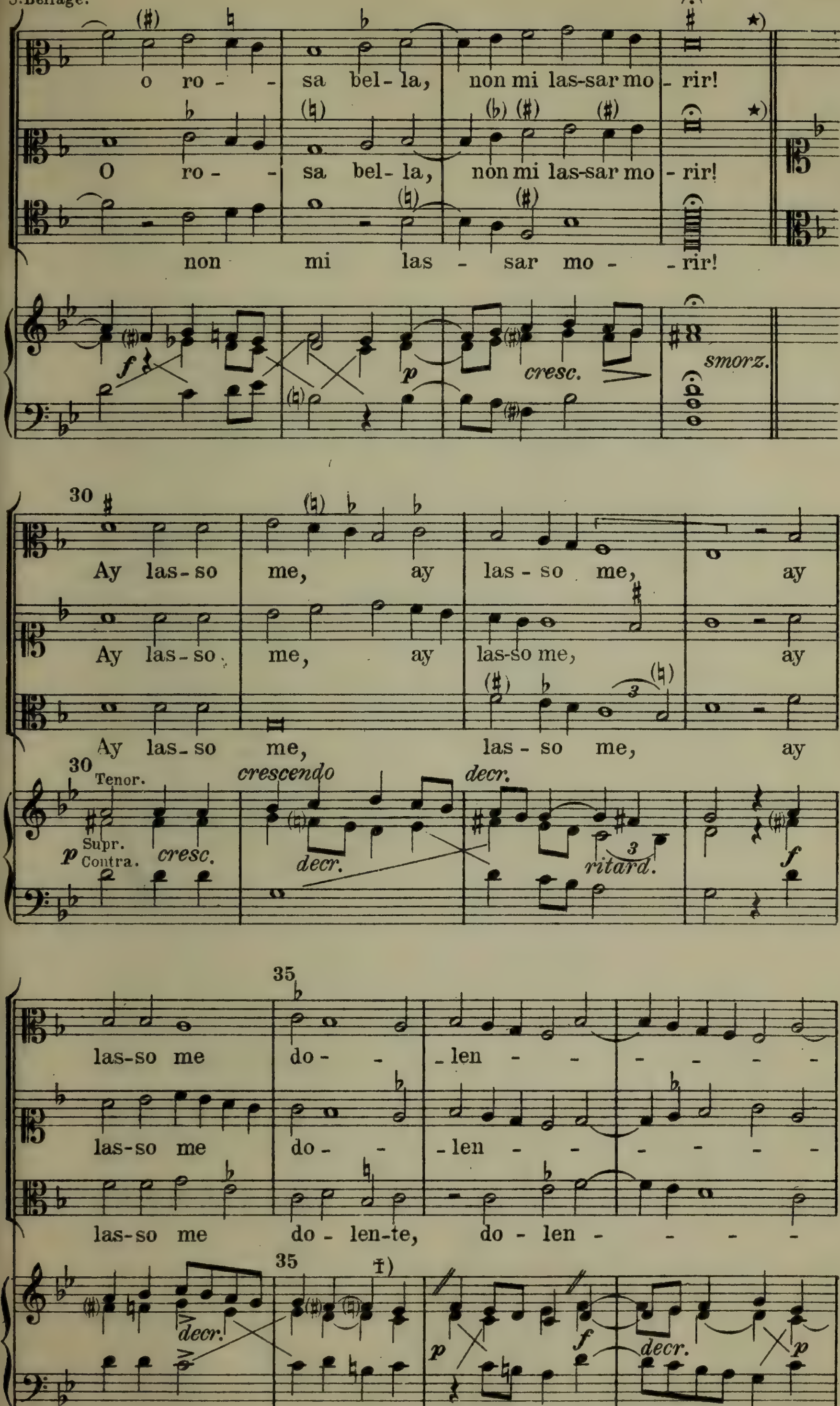
(Siehe Seite 160, No. VII; ferner Seite 179—180.)

5. Beilage.

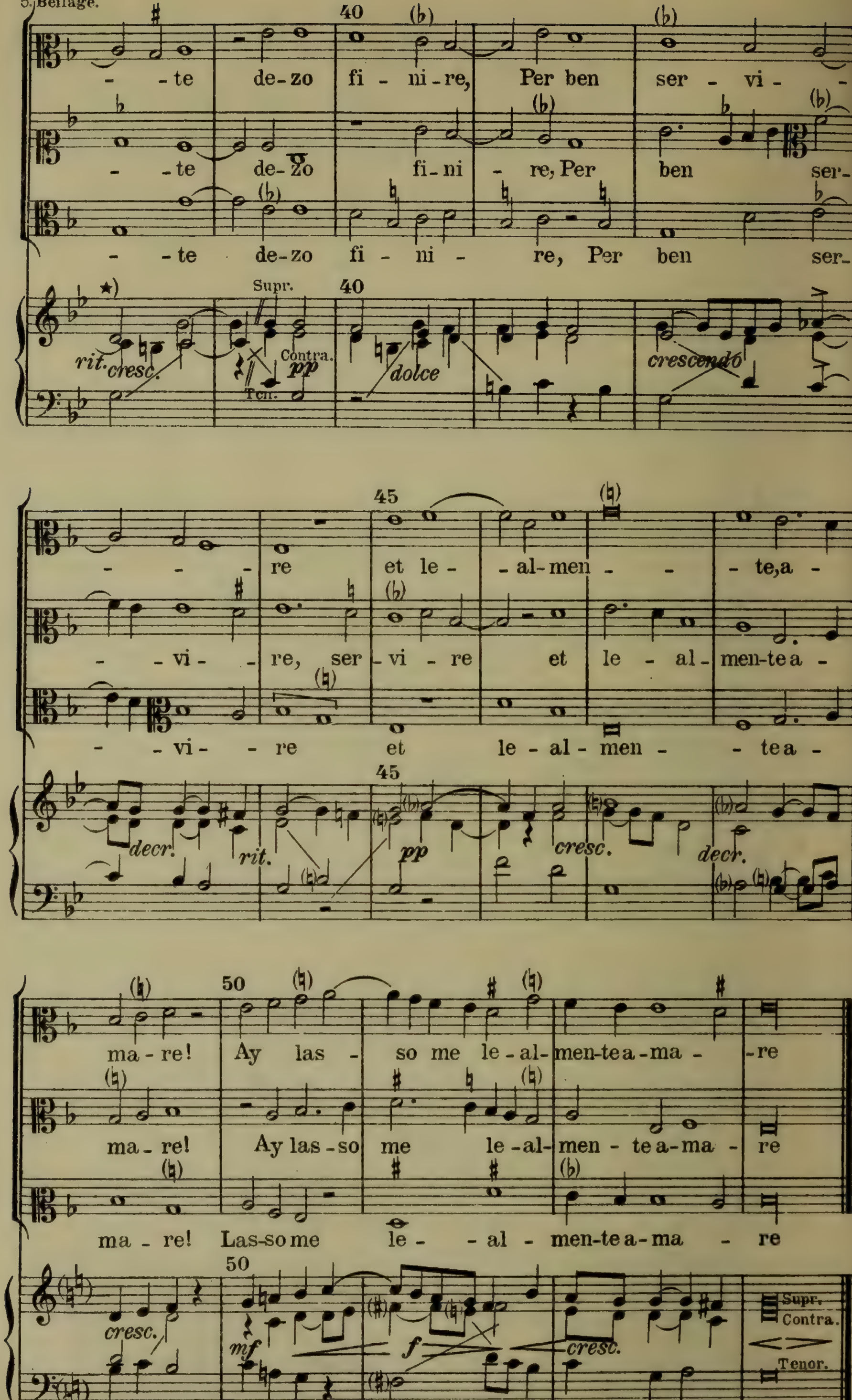

Supremum.
Tenor.
Contra.
[O ro - - sa, o ro - - sa, ro - - sa,
[O ro - - - - sa, o ro - sa,
[O ro - - - - sa, ro - - sa
Supr.
Tenor.
Contra.
o ro - - sa, o ro - sa
o ro - sa bel - - - la, o
bel - - - - la, ro - - sa
bel - la .] O ro - sa bel - la, o dol -
ro - sa bel - - la.] O ro - sa bel - la, o
bel - la.] O ro - sa bel - la, o dol - ce a - ni - ma,

5


15
-ce a - ni - ma mi - - a, Non mi,
dol-ce a - ni - ma mi - - - a, Non, non,
a - ni - ma mi - - a, Non mi,
mf decr. cresc. rit. p f
non mi las-sar mo - ri - - re in cor -
non mi las-sar mo - ri - - -re, mo -ri - -re
non mi las - - - sar mo - ri - - re
20
di - mi - nu - en - do mf f
te - si - a in cor - te - si - a! O ro - sa,
in cor - te - si - a in cor - te - - si - a!
in cor - te - si - - - a! O ro - sa,
25
decr. p f p



★) Handschrift: ◇ ☨) Ein Exempel für das „*sustinere*" oder „*deducere*".



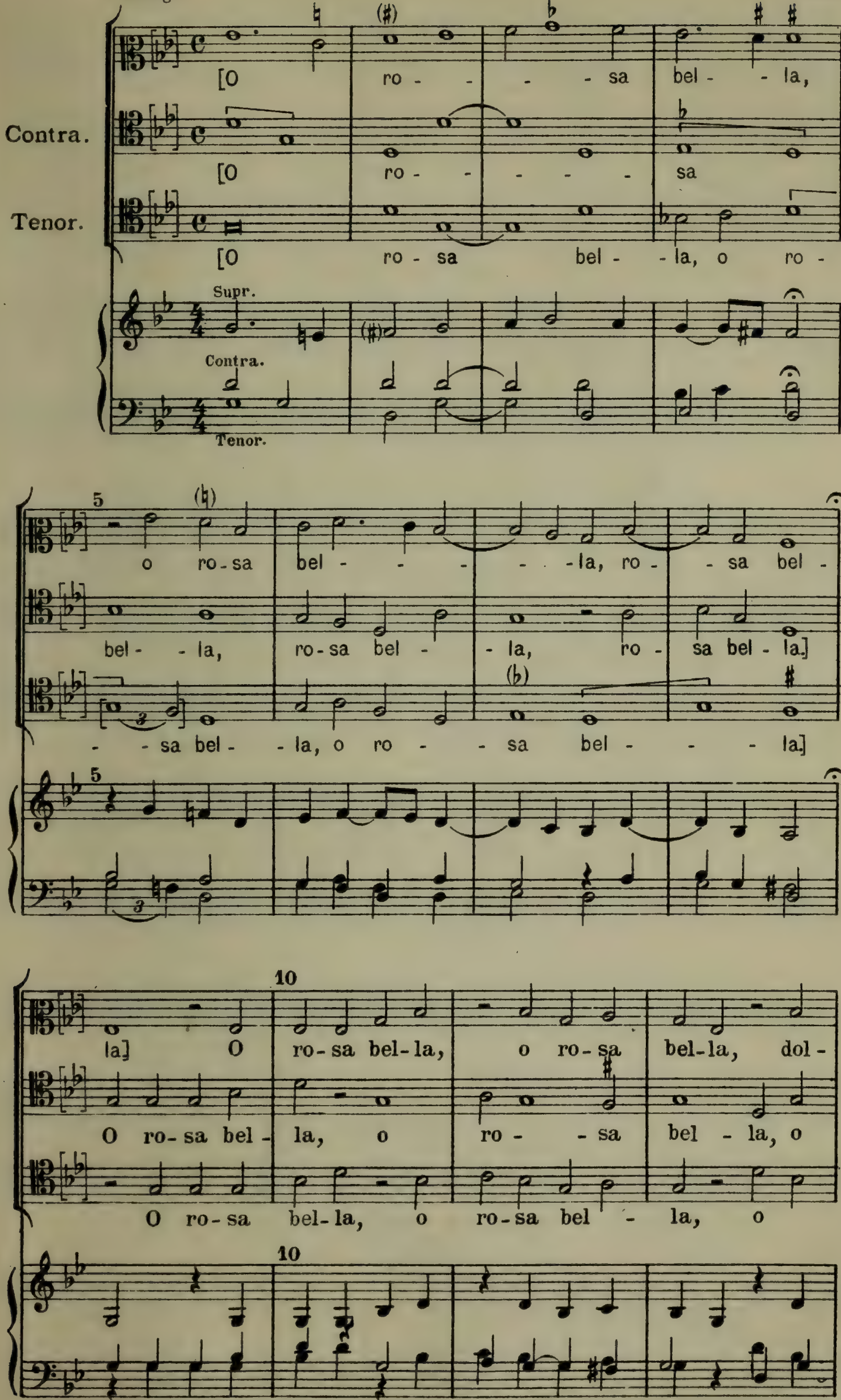
*) Man kann entweder schon in Takt 38 oder in Takt 44 oder aber in Takt 49 vollkommen in G-dur übergehen. (etc.) Vielleicht lag dieser Übergang aus Moll in Dur in der Absicht Hert's. Analogien bieten viele bretonische Volkslieder.

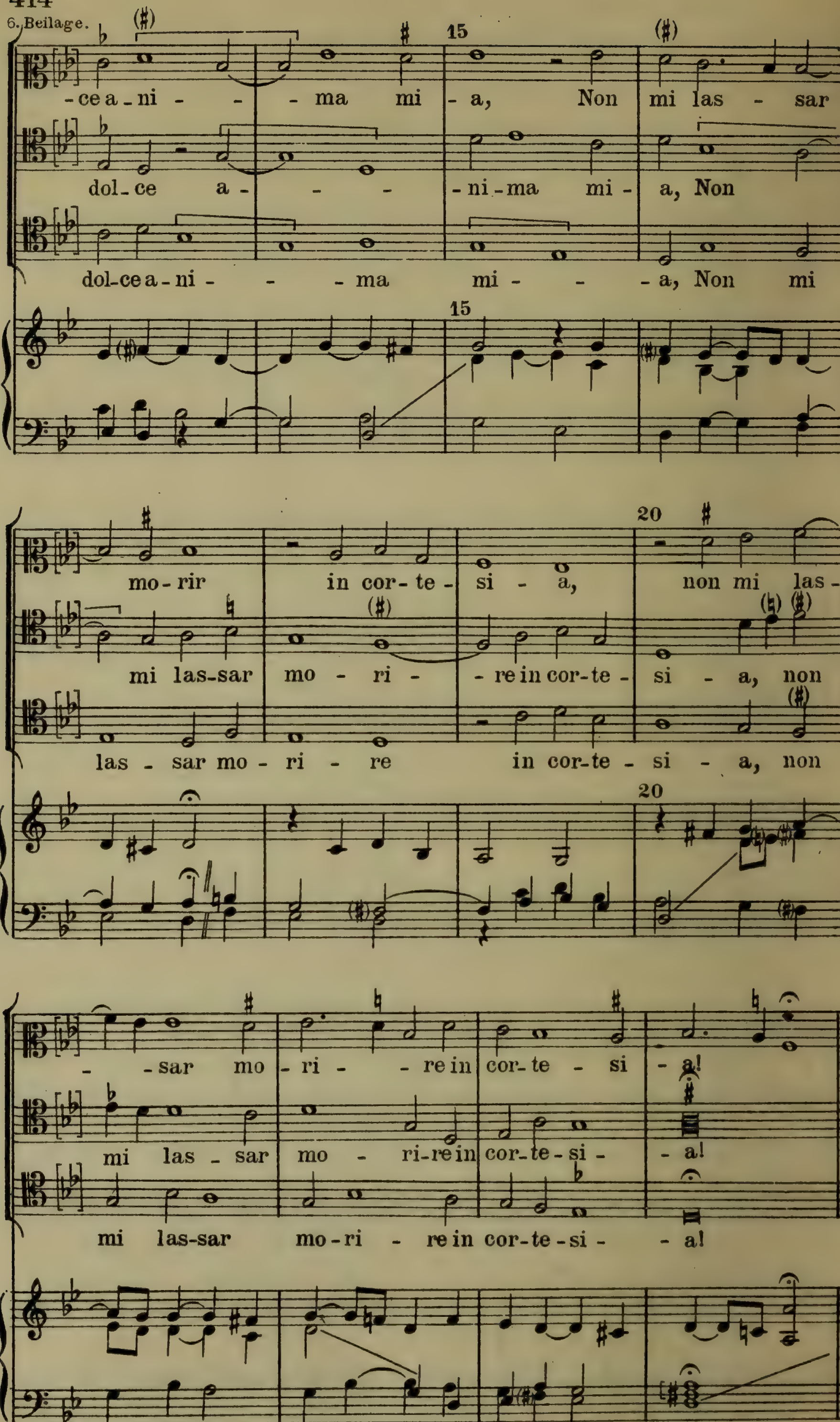
„O rosa bella"

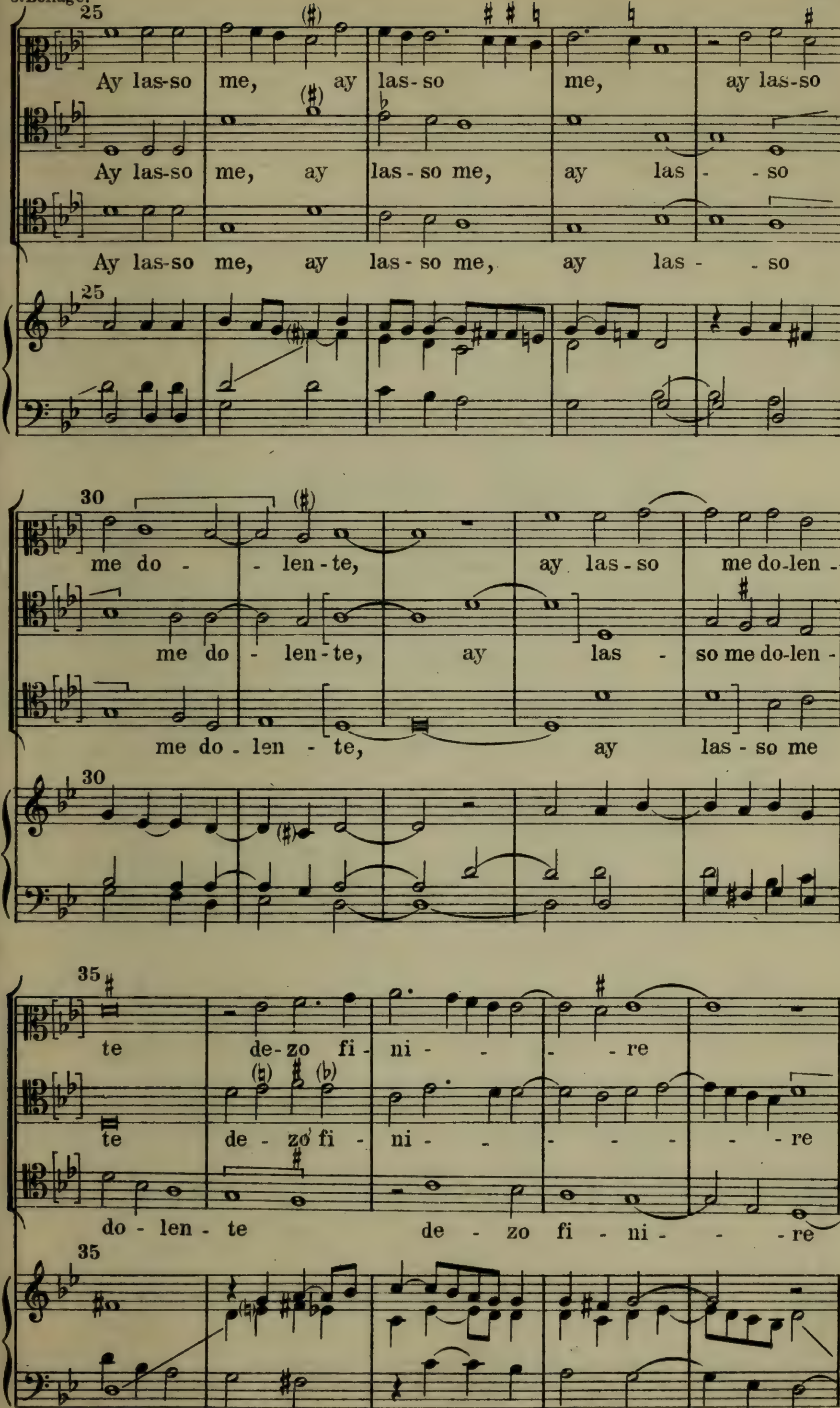
dreistimmig,

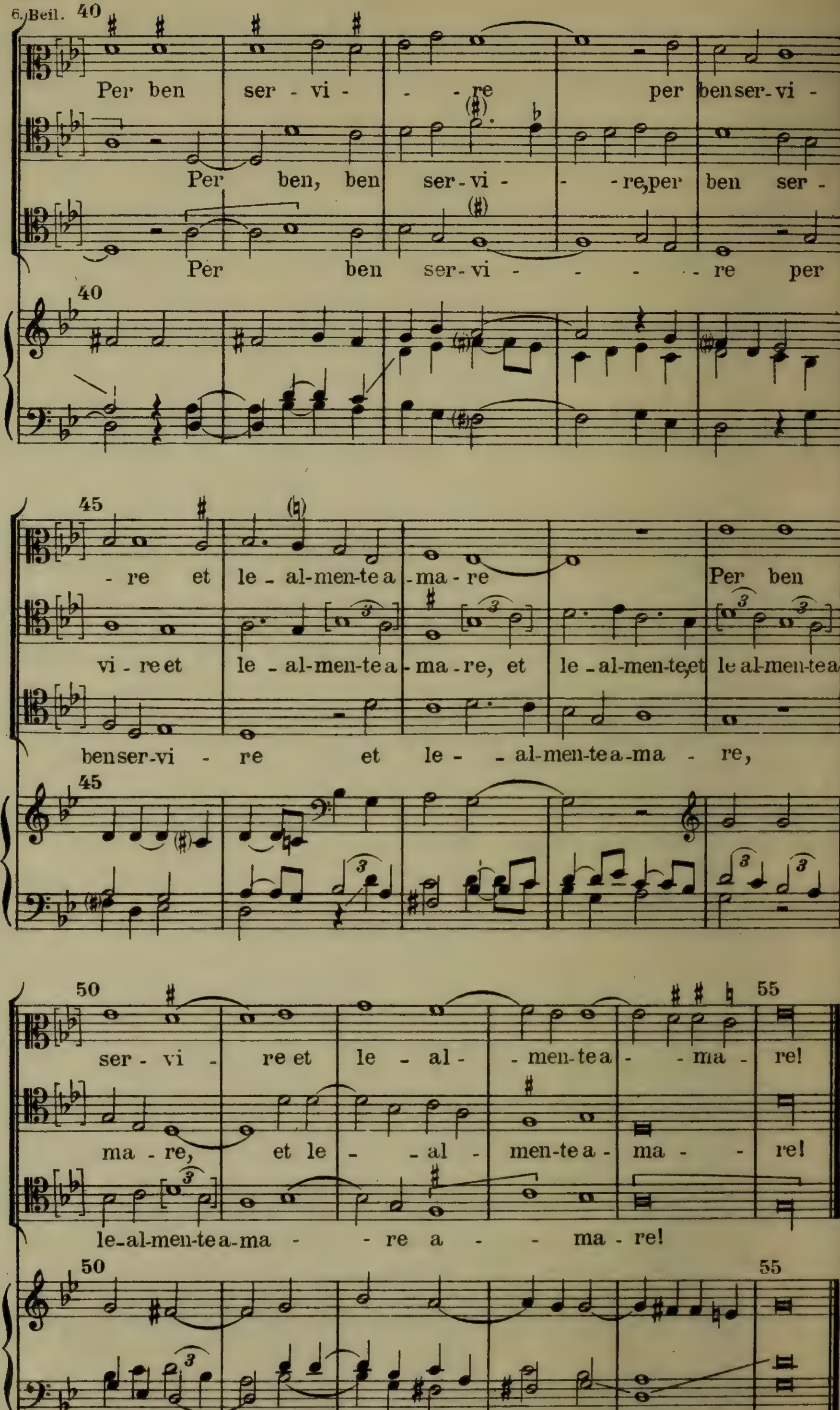
anonym erhalten im Trienter Kodex 90, fol. 362[b.]

(Siehe Seite 159, No. I; ferner Seite 191—209.)


Contra.
Tenor.
[O ro - - - sa bel - - la,
[O ro - - - - - sa
[O ro - sa bel - - la, o ro -
Supr.
Contra.
Tenor.
5
o ro - sa bel - - - - - la, ro - - sa bel -
bel - - la, ro - sa bel - - la, ro - sa bel - la]
- - sa bel - - la, o ro - - sa bel - - - la]
10
la] O ro - sa bel - la, o ro - sa bel - la, dol -
O ro - sa bel - la, o ro - - sa bel - la, o
O ro - sa bel - la, o ro - sa bel - la, o


15
-ce a - ni - - - ma mi - a, Non mi las - sar
dol - ce a - - - - ni - ma mi - a, Non
dol - ce a - ni - - - ma mi - - - a, Non mi
15
20
mo - rir in cor - te - si - a, non mi las -
mi las - sar mo - ri - - re in cor - te - si - a, non
las - sar mo - ri - re in cor - te - si - a, non
20
- - sar mo - ri - - re in cor - te - si - a!
mi las - sar mo - ri - re in cor - te - si - - a!
mi las - sar mo - ri - re in cor - te - si - - a!


Ay las-so me, ay las-so me, ay las-so
Ay las-so me, ay las-so me, ay las - so
Ay las-so me, ay las-so me, ay las - so
me do - len-te, ay las-so me do-len -
me do - len-te, ay las - so me do-len -
me do - len - te, ay las - so me
te de-zo fi - ni - - re
te de - zo fi - ni - - - - - re
do - len - te de - zo fi - ni - - re


6. Beil.
Per ben ser - vi - - re per ben ser - vi -
Per ben, ben ser - vi - - re, per ben ser -
Per ben ser - vi - - - - re per
- re et le - al - men - te a - ma - re Per ben
vi - re et le - al - men - te a - ma - re, et le - al - men - te, et le al - men - te a -
ben ser - vi - re et le - - al - men - te a - ma - re,
ser - vi - re et le - al - - men - te a - - ma - re!
ma - re, et le - - al - men - te a - ma - - re!
le - al - men - te a - ma - - re a - - - ma - re!

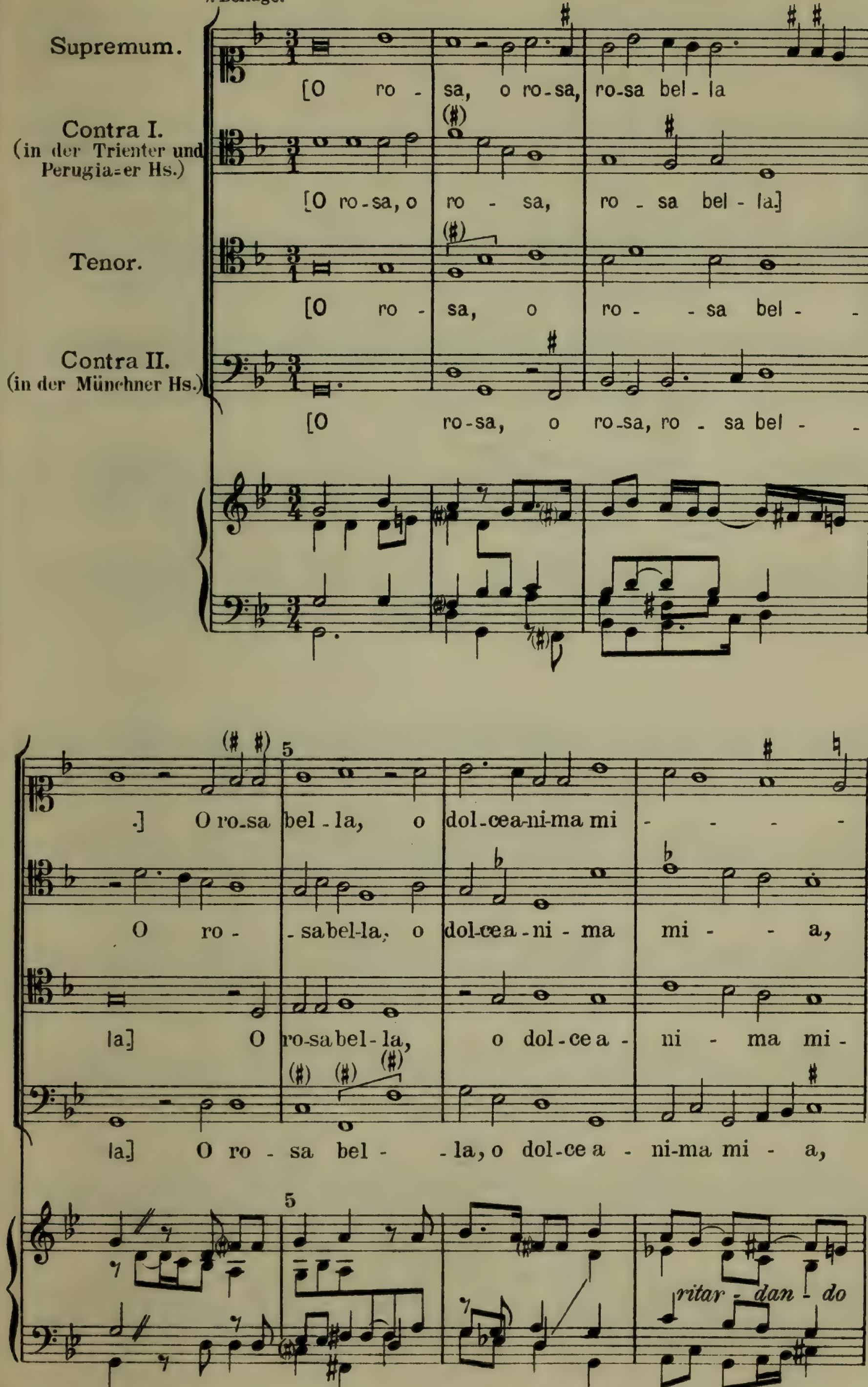
„O rosa bella“

incerti auctoris.

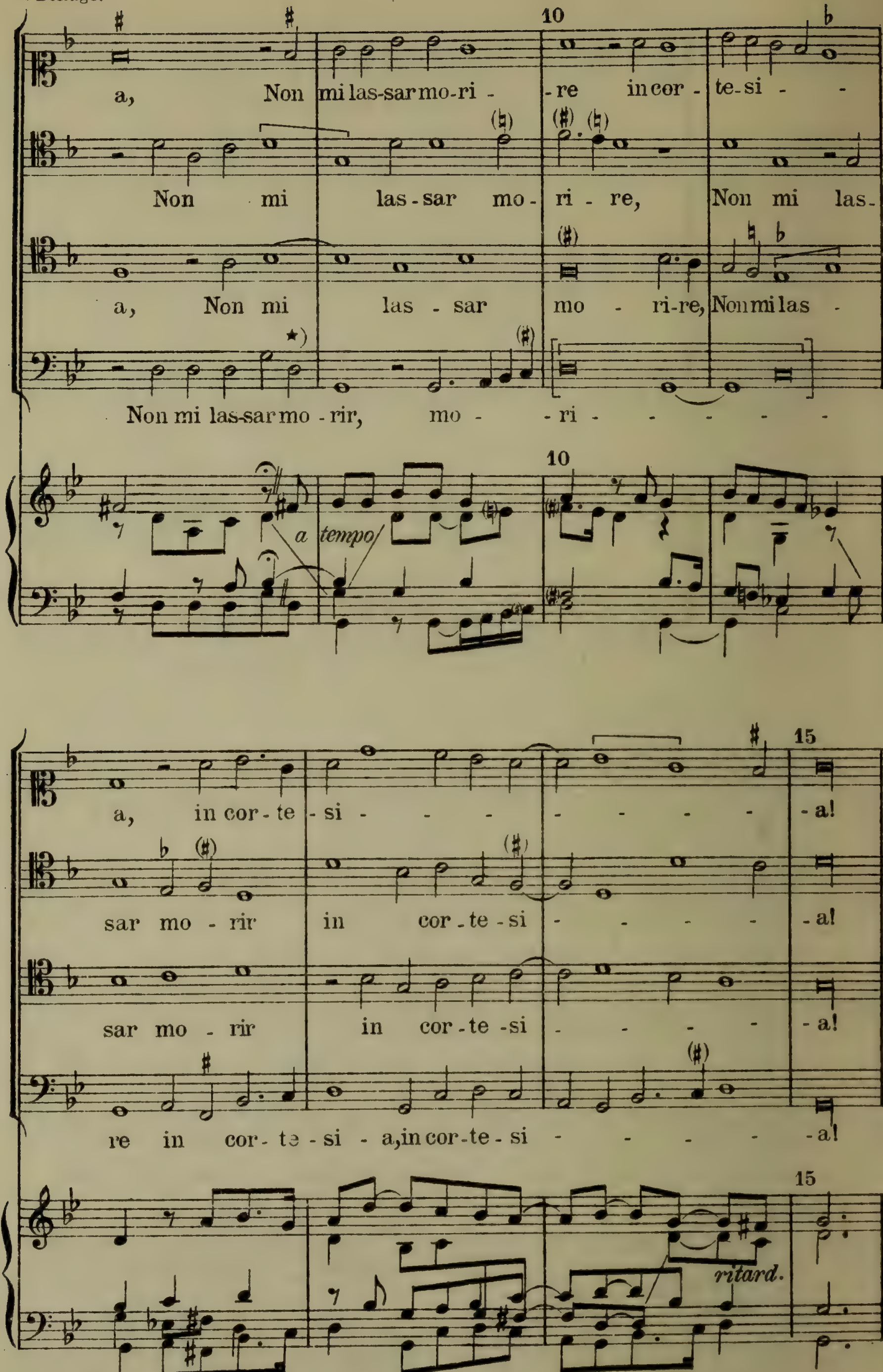
Drei-, bezw. vierstimmig.

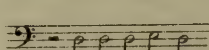
(Siehe Seite 160, **No. IX**; ferner Seite 210—212.)

7. Beilage.

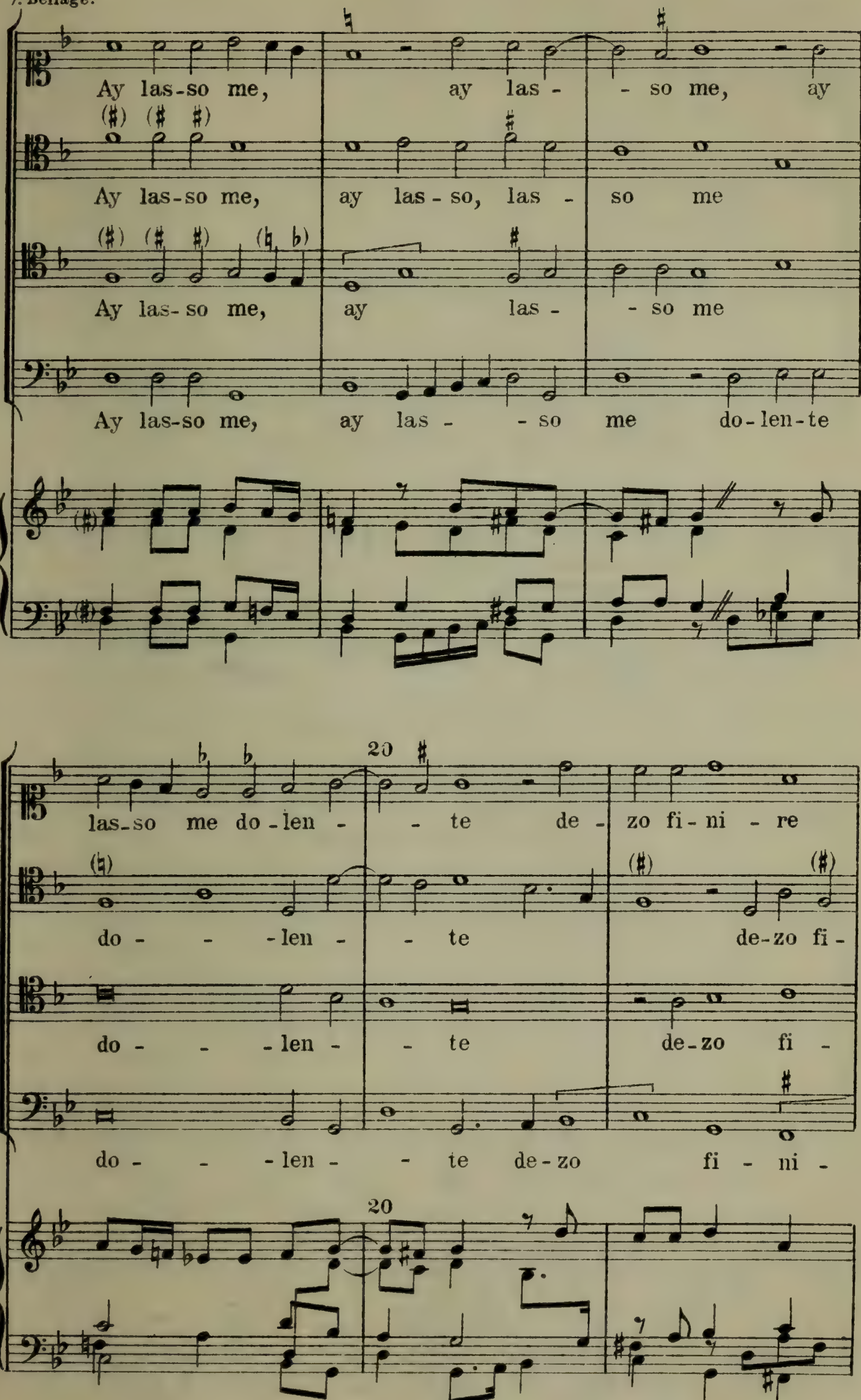

Supremum.
Contra I. (in der Trienter und Perugia=er Hs.)
Tenor.
Contra II. (in der Münchner Hs.)
[O ro - sa, o ro-sa, ro-sa bel - la
[O ro-sa, o ro - sa, ro - sa bel - la]
[O ro - sa, o ro - - sa bel - -
[O ro-sa, o ro-sa, ro - sa bel - -
.] O ro-sa bel - la, o dol-cea-ni-ma mi - - - -
O ro - - sabel-la, o dol-cea - ni - ma mi - - a,
la] O ro-sabel - la, o dol - ce a - ni - ma mi -
la] O ro - sa bel - - la, o dol-ce a - ni-ma mi - a,
ritar - dan - do

7. Beilage.

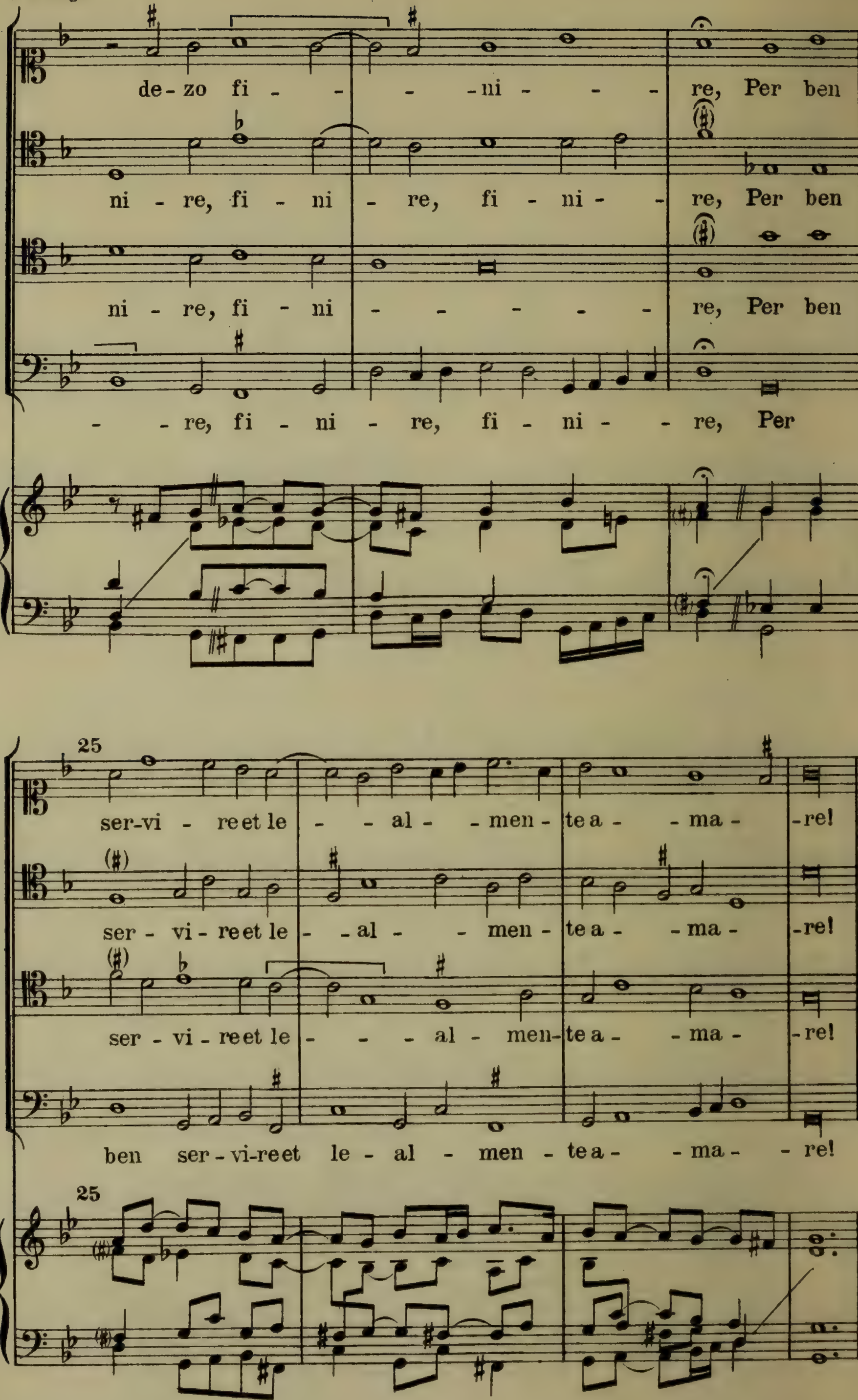


*) Handschrift: 

7. Beilage.


Ay las-so me, ay las - - so me, ay
Ay las-so me, ay las - so, las - so me
Ay las-so me, ay las - - so me
Ay las-so me, ay las - - so me do - len - te
las-so me do - len - - te de - zo fi - ni - re
do - - - len - - te de-zo fi -
do - - - len - - te de-zo fi -
do - - - len - - te de - zo fi - ni -
20

7. Beilage.



de-zo fi - - - -ni - - - re, Per ben
ni - re, fi - ni - re, fi - ni - - re, Per ben
ni - re, fi - ni - - - - - re, Per ben
- - re, fi - ni - re, fi - ni - - re, Per
25
ser-vi - reet le - - al - - men - tea - - ma - -re!
ser - vi - reet le - - al - - men - tea - - ma - -re!
ser - vi - reet le - - - al - men- tea - - ma - -re!
ben ser - vi-reet le - al - men - tea - - ma - - re!
25

Die älteste Fassung des Liedes

„L'homme armé"

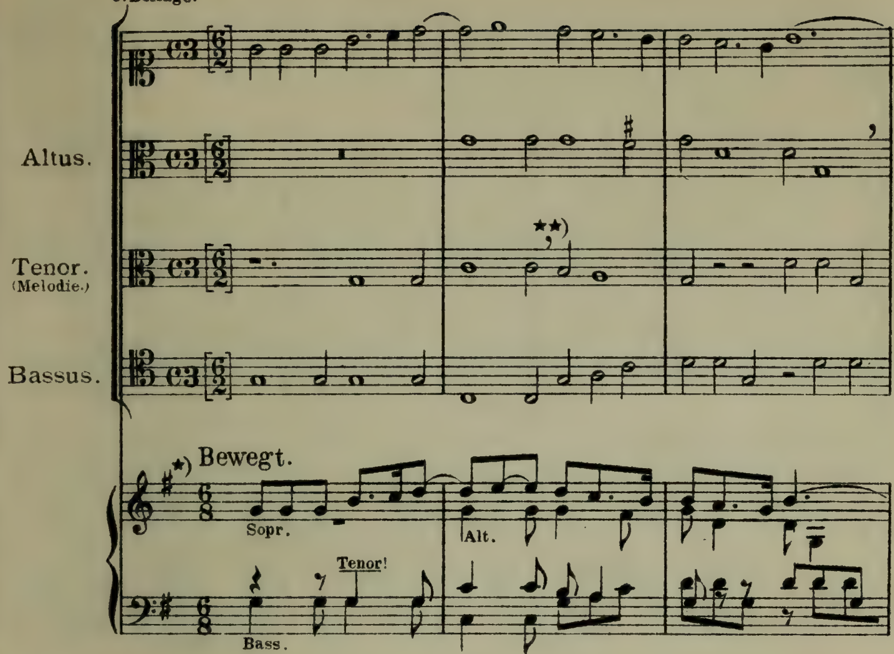
von

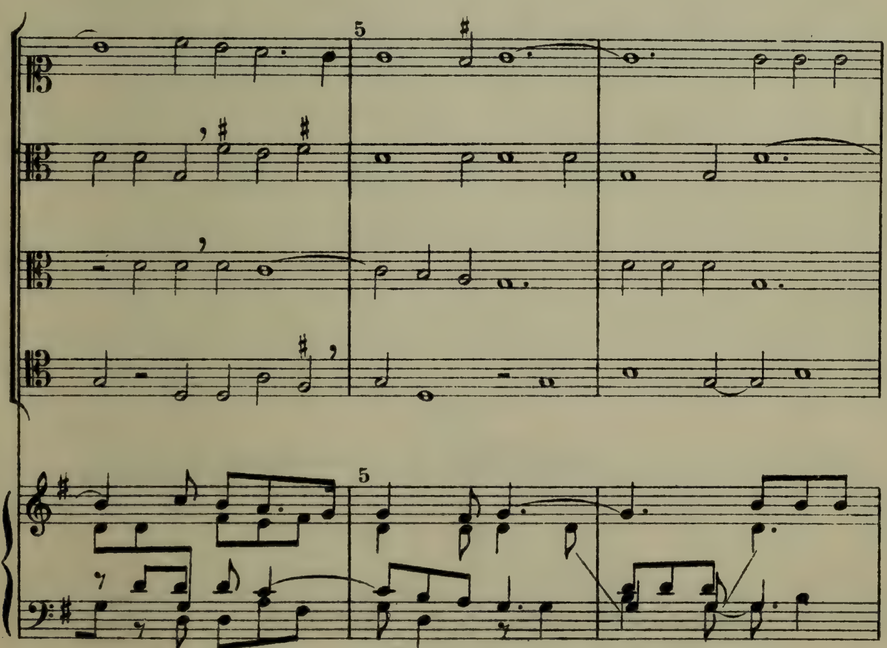
Robert Morton.

Aus dem Kodex 2856 der Bibliotheca Casanatensis zu Rom **erstmalig** veröffentlicht.

(Siehe Seite 233—236.)

8. Beilage.

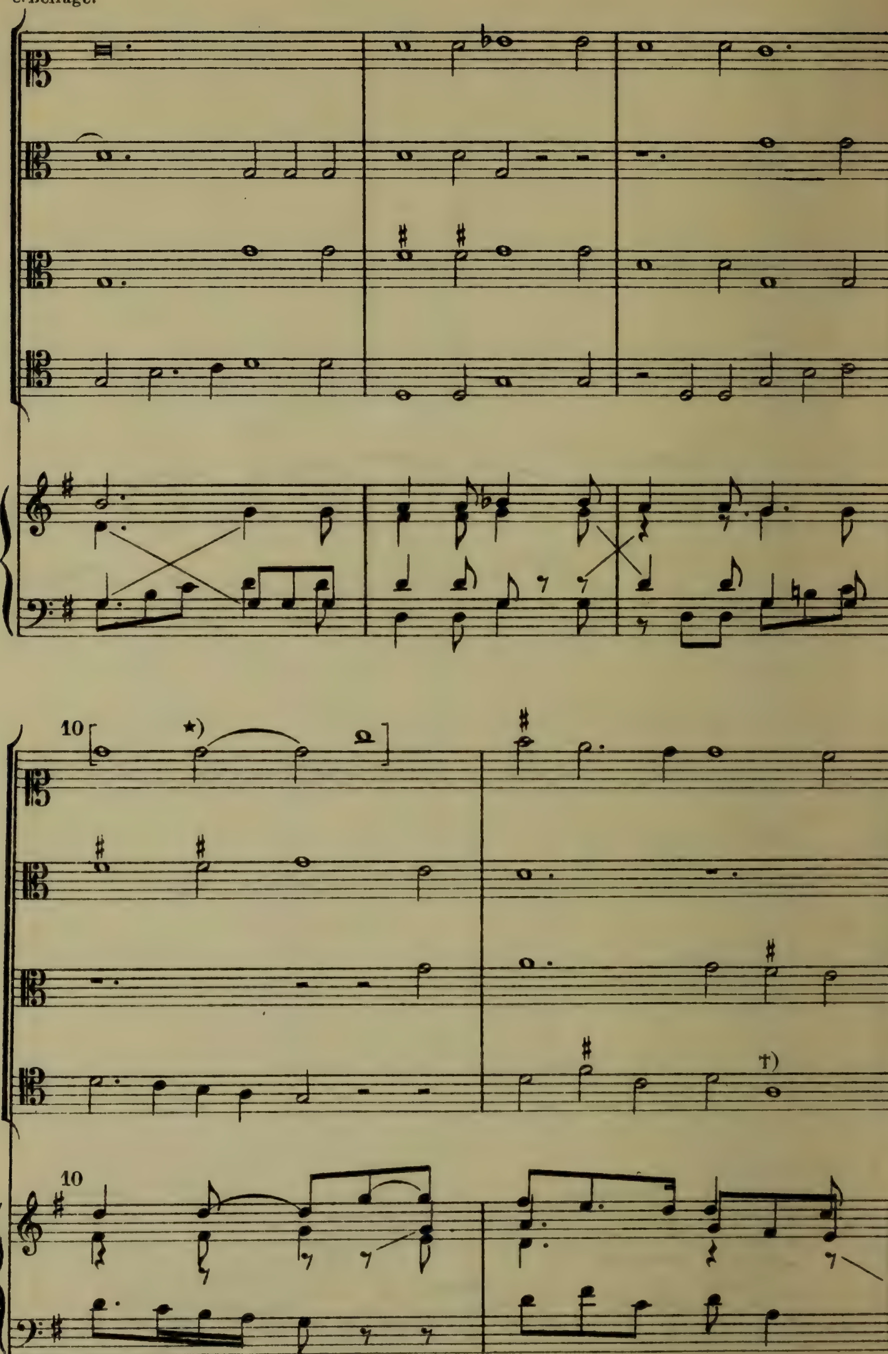


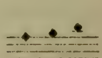
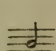


★) Ad libitum *g*-moll (mit *b, es, fis*). Die Melodie findet sich auch mit ♭. Dur dürfte aber als das ursprüngliche vorzuziehen sein.

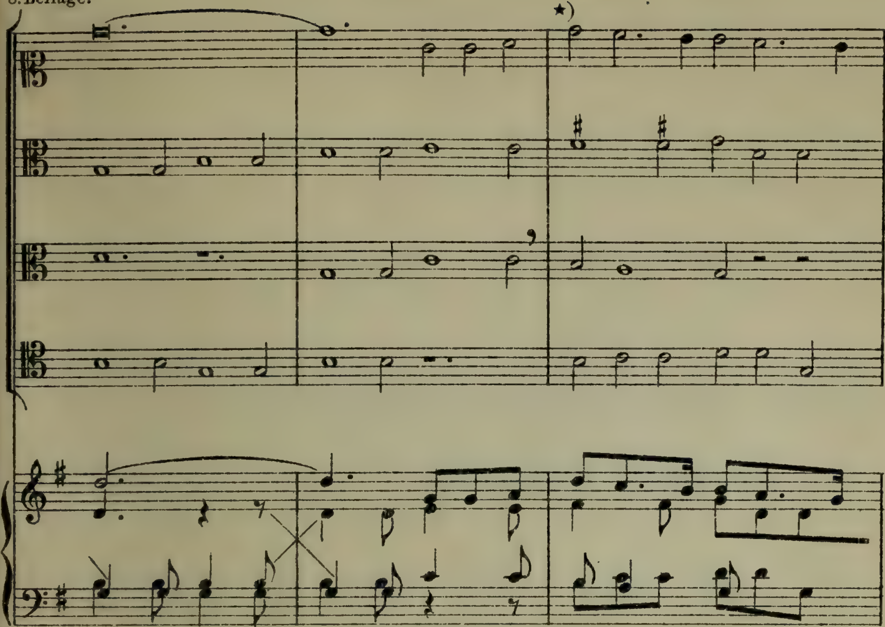
★★) ❜ bezeichnet die in der Handschrift, gewöhnlich über der Zeile, stehenden Divisionspunkte.

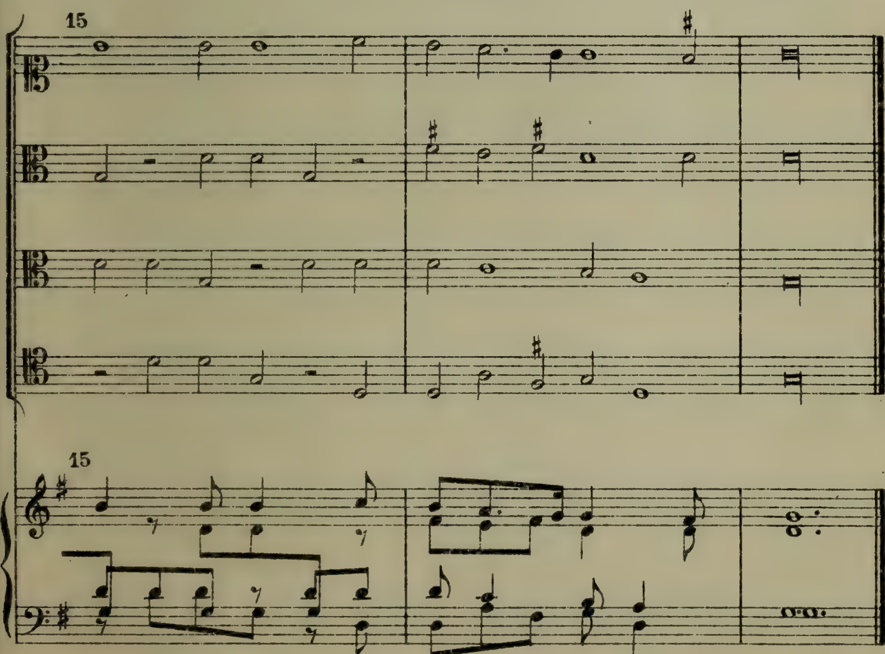
8. Beilage.

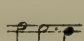


*) Hs.:  †) Hs.: 

8. Beilage.





*) Hs.: *g*. Die Sequenzen, wie auch die tematische Bedeutung von  (siehe Takt 2, 3, 4, 11, 14, 16.) ergeben *d*.